EXPOSIÇÃO DE ARTE SACRA ORNAMENTAL

Promovida pela Commissão do centenario de Santo Antonio em Lisboa no anno de 1895.

CATALOGO

DA

Sala de Sua Magestade El-rei

1895
TYPOGRAPHIA CASTRO IRMÃO
LISBOA

EXPOSIÇÃO DE ARTE SACRA ORNAMENTAL

Promovida pela Commissão do centenario de Santo Antonio em Lisboa no anno de 1895.

CATALOGO

DA

SALA DE SUA MAGESTADE EL-REI

1895
TYPOGRAPHIA CASTRO IRMÃO
LISBOA

AO LEITOR

O presente catalogo, coordenado e redigido no espaço de uma semana, tem de certo deficiencias, e não estará isempto de incorrecções. As modestas noticias que elle encerra teem principalmente por objecto chamar a curiosidade do publico e a attenção dos estudiosos para alguns problemas da arte portugueza, a cuja historia tão intimamente se liga a tradição da nossa terra e a gloria da nossa raça.

I

Armação e indumentária ecclesiastica

N.os 1 a 41—Peças de paramentos ecclesiasticos e de panos ornamentaes da Santa Basilica do Real Convento de Mafra. Esta collecção comprehende:

1 porteira de gorgorão.
4 panos de pulpito.
3 panos de estante.
3 veus de hombros.
4 panos de calix.
5 panos de missal.
8 quadratos.
10 maniquetos.
1 frontal de altar.

Estas peças são de seda de Lyon e de seda de Genova, umas bordadas em Italia, outras em França, já em bordadura completa, já em meia bordadura. A cada um d'esses typos correspondem em Mafra paramentos completos.

O ornamento branco e o ornamento vermelho

(vid. armarios I e III) todos bordados, são obra genoveza.

O ornamento verde, em setim do mais bello tom, meio bordado, (vid. docel e armario IV) é trabalho milanez.

A porteira de gorgorão, aberta em leque sobre a porta que põe em communicação esta sala com a sala contigua, é uma interessante amostra da fabricação franceza. O bordado em flores, stylo Luiz XV, repete-se em outras peças da mesma origem nos armarios II e IV.

O bordado de todas estas peças é feito a retroz côr de palha, por não permittir a regra dos arrabidos que primeiro habitaram o convento, occupado mais tarde pelos conegos regrantes de Santo Agostinho, as ornamentações a ouro.

O real convento de Mafra foi, como teremos occasião de mostrar, uma das mais completas escolas de Bellas-Artes e de Arte Decorativa que teem existido em Portugal.

Os trabalhos dos bordadores italianos e francezes serviram de modelo a artifices portuguezes, estabelecendo-se no real convento uma officina de bordado nacional. É d'essa procedencia portugueza o pano exposto com o n.º 41 no armario III. É um frontal de altar.

O fabrico da seda, que tão alto incremento devia tomar sob o reinado de el-rei D. José pela creação da grande manufactura do Rato, estava em atrazo com relação á fabricação extrangeira no tempo de

El-rei D. João V, como se manifesta na qualidade inferior do setim na alludida peça n.º 41. Da perfeição a que mais tarde chegou esta industria sob o regimen do marquez de Pombal dá testemunho, entre outros documentos, uma grande peça de velludo portuguez lavrado, fabricação do Rato, que pertence ao actual armador da Sé Patriarchal, e rivalisa com os mais bellos productos de Lyon.

Houve tambem em Mafra uma officina de tapeceiros dirigida por Pedro Tavares, natural do Algarve, que veiu como tapeceiro para Mafra, onde, depois de extinctas as ordens religiosas, ficou como almoxarife das reaes propriedades e tapeceiro (titulo honorifico) da casa de Bragança, fallecendo entre os annos de 1836 a 1845.

Tavares havia trabalhado em Tavira na officina de tapetes fundada n'aquella cidade por Theotonio Pedro Heitor e pelo francez Pedro Leonardo Margoux, discipulo provavelmente da escola dos Gobelins.

Existem dois ou tres specimens da fabricação algarvia. Da officina de Mafra ha um tapete de ornamentação geometrica, mais alfombra que pano de armar, com a inscripção seguinte na orla: P. T.— M. R.— 1816. Pedro Tavares—Mafra Real. Não foi possivel ao encarregado da escolha dos objectos que figuram n'esta sala apartar das collecções do Real Paço das Necessidades o alludido tapete, ali arrecadado, a tempo de figurar n'esta exposição, instalada em cinco dias.

II

Toreutica

42 — Uma lampada de bronze lavrado, suspensa de correntes, stylo Luiz XVI. Está ao centro da sala pendendo de uma cadeia presa em diagonal a dois dos angulos da sanca.

43 e 44 — Duas lampadas de latão, lisas, suspensas de azarelhos curvilineos á cadeia referida. Stylo do seculo XVII.

45 e 46 — Duas lampadas de suspensão. Entre as hombreiras das janellas.

47 e 48 — Duas lanternas de pallio. No docel.

49 e 50 — Dois thuribulos. Armario IV.

51 e 52 — Dois perfumadores, lisos, com perfurações geometricas. Sob o docel.

53 — Uma naveta lavrada em stylo Luiz XVI. Armario IV.

54—Um relicario em bronze, do mesmo stylo. Contém uma reliquia. Sob o docel.

55—Um relicario analogo ao precedente, mas de menor altura. Armario III.

Todas as peças de bronze e de cobre, referidas sob a numeração 42 a 55, são do seculo XVIII, e fazem parte da baixella offerecida por El-Rei D. João V á basilica e ao real convento de Mafra. São na sua grande maioria obra de caldeireiros e cinzeladores belgas das officinas de Liège e Antuerpia. Algumas porém d'essas peças são trabalho portuguez, executado no arsenal do exercito, sob a direcção de João José d'Aguiar, natural de Bellas, estudante em Roma como pensionista da Intendencia Geral, e discipulo do desenhista Labruzzi e dos esculptores José Angeli e Canova. É auctor de varias estatuas no Arsenal e no palacio da Ajuda, e substituiu Machado de Castro como director no arsenal. O Conde de Raczynski attribue a Aguiar cadeiras de bronze lavrado para o côro de Mafra, das quaes nos falta noticia.

A factura portugueza nos bronzes de Mafra distingue-se pela côr mais desmaiada do metal e por differenças na mão d'obra e no desenho, que desdiz algum tanto da sinuosidade italiana das peças em puro crisocalco de procedencia belga. Comparar os n.os 49 e 53 do armario IV.

Ainda em Mafra existiu uma officina de fundido-

res e caldeireiros. Sabe-se que um sino que com a denominação de Bizarro se acha entre os da torre do norte foi ali refundido no tempo de El-rei D. João VI por um operario portuguez, natural de Santarem e chamado Antonio Manoel, segundo consta de uma inscripção que tem o dito sino: .... *Antonius Emmanuelis Scalabi natus fecit.*

Nos *pots-pourris* de Versailles e dos salões da Regencia, em França, n'essas urnasinhas perfuradas, tão graciosamente feitas em faiança de Nevers, de Moustier e de Rouen, d'onde as reproduziu a nossa fabrica do Rato, usava-se para perfumar o ambiente uma infusão ou decocção de varias substancias odoriferas, entre as quaes entrava a baunilha, o benjoim e a bergamota. Seria uma combinação analoga a que se fazia ferver ao fogo de uma griseta nos recipientes dos perfumadores de Mafra, como attesta o cheiro caracteristico que elles ainda hoje conservam. Estes perfumadores collocavam-se accesos na egreja em dias de festividade, e habitualmente nos vastos dormitorios, nos longos corredores do convento. O burel dos extinctos habitantes impregnava-se d'essa fragrancia especial, que denunciava ao olphato a presença dos religiosos nos confissionarios, assim como a sua passagem nas ruas. Em todo o collossal edificio de Mafra se presente ainda hoje, errante, um esmorecido vestigio d'esse antigo e apagado aroma.

56 — Esculptura em cobre, alto relevo. Altura 79 centimetros. Largura 51. De

Machado de Castro. Está collocada n'um cavallete junto do armario III. É uma allegoria religiosa.

Acha-se mutilada uma das figuras.

Este documento é mais um testemunho da influencia de Mafra na arte portugueza do fim do seculo passado. O esculptor Alexandre Giusti, ou Justi, como elle proprio ortographava á portugueza, assignando as actas da irmandade da Ordem Terceira de Mafra, onde exercia o cargo de syndico, era romano, discipulo de Conca e de Mayne. Chamou-o a Portugal o rei D. João V em 1747. Para levar a cabo a execução de algumas estatuas e dos retabulos dos altares, Giusti, que trouxera de Italia dois adjutores, Antonio Pecoraro e João José Elveni, abriu ahi em 1753 uma verdadeira escola de esculptura, annexa ás officinas do convento. Dois annos depois estava concluido pelo trabalho do mestre e dos alumnos um dos retabulos. Giusti vencia o ordenado mensal de 60$000 réis, mais uma gratificação ao concluir cada uma das composições do seu programma.

Os retabulos da basilica de Mafra, apesar de um certo convencionalismo emphatico, que em alguns d'elles transparece como reflexo da escola romana do seculo XVIII e da influencia de Conca, teem um alto caracter de elegancia, um vivo modernismo de expressão, e attestam em muitos episodios o mais consideravel poder de desenho e de execução technica. São a obra prima da esculptura moderna em Por-

tugal, com quanto não tenham essa viva accentuação regional caracteristica dos antigos barristas nacionaes que admiramos em Alcobaça.

Giusti morreu cego em 1799, e a escola de Mafra fechou em 1820, sendo director d'ella, a esse tempo, Braz Toscano de Mello, discipulo de Giusti e natural de Alvito.

Joaquim Machado de Castro, nascido em Coimbra em 1731, trabalhou em Mafra na qualidade de modelador durante quatorze annos. Foi nas obras de Mafra que elle se ligou a Vieira Luzitano, egualmente empregado na decoração do convento, por esse vinculo de nobre amisade, que durante todo o resto da sua vida uniu os dois artistas.

É palpitante a analogia entre o baixo-relevo que temos presente e os retabulos de Mafra. Um egual sentimento esthetico preside á composição do quadro, á expressão, ao movimento das figuras, ao systema dos panejamentos, sinuosos e serpentinos. Diriamos poder ser esta esculptura o projecto de um retabulo destinado a figurar entre os de Giusti.

Foi de Mafra que Machado de Castro veiu para Lisboa fazer a estatua do Terreiro do Paço por encargo de El-rei D. José. 1770-1775. Eram esculptores da escola de Mafra todos os collaboradores de Machado na execução dos grupos que ornam o pedestal do monumento: o italiano Elveni, e os portuguezes Francisco Leal Garcia, José Joaquim Leitão e Alexandre Gomes. Além d'estes e de Toscano, estudaram esculptura em Mafra o conego regrante D. José Pa-

tricio, Salvador Franco, Roberto Luiz, Izidoro Joaquim e Estevam Antonio Jorge, pae de José Antonio Jorge da Costa, actual almoxarife das reaes propriedades.

D'este grupo de homens e da influencia por elles exercida, procedem esses encantadores estatuetistas do seculo passado, cuja obra nos presepios da Sé Cathedral de Lisboa, da egreja da Madre de Deus, do Coração de Jesus e do palacio do Marquez de Borba, é um primor nacional de jovialidade e de mimo, e uma das mais caracteristicas glorias do nosso engenho artistico.

57—Cruz processional em cobre gravado, fórma grega, de hastes crescentes, stylo bysantino. Nos extremos dos braços, os symbolos dos apostolos. Em uma das faces, o crucificado com esta legenda: *Jhesus Nazaren' rex ivdeorum.* Na face opposta, ornada de arabescos, o *Agnus Dei.* Altura 55 centimetros. Armario I.

A toalha pendente até aos joelhos da figura, os quatro cravos, a fixação dos pés a um supedaneo, a ausencia da corôa de espinhos e o nimbo cruciforme indicam o seculo XIII.

58—Cruz processional em bronze com restos de esmalte. Fórma latina. Stylo romanico. O crucificado em vulto está

pregado com tres cravos. Não tem supedaneo, e não tem nimbo nem coroa de espinhos. A ornamentação gravada ao centro da cruz faz um fundo de auréola. Appensos aos dois braços da cruz, floreteada, o *Bom* e o *Mau ladrão*. Na base Christo Triumphante. Por baixo d'este quadrinho allegorico, o Inferno symbolisado por uma figura em alto relevo, que ora. Seculo XIV. Altura 42 centimetros. Armario III.

59—Calix de cobre dourado. Vestigios de esmalte. Na base flôres de liz. Nó composto por seis medalhões em cobre. Seculo XV. Altura 23 centimetros. Armario IV.

60—Prato de cobre esmaltado. Flôres de liz alternando com castellos e flôres de liz. Esmalte alveolado sobre azul. Seculo XVI. Armario II.

61—Prato de cobre, e egualmente esmaltado, em *champlevé*. Typo archaico. No mesmo armario.

62—Cofre de reliquias. Fórma caracteristica das construcções christãs ana-

logas: arca de planta rectangular e cobertura egual á de um telhado de duas aguas. É de madeira revestida de placas de cobre em esmalte limosino, opaco, alveolado, azul e verde. Stylo latino. De cada lado seis quadros representando anjos e passos da escriptura. Nos dois topos, em um dos quaes a porta, S. Pedro e personagens empunhando cirios. As figuras são de typo italiano.

Deve ser do seculo XIII, pelo que se deprehende da ornamentação architectonica trilobada, do primeiro periodo do stylo ogival. Comprimento 55 centimetros. Altura 38 centimetros. Armario I.

63 — Dois thuribulos de cobre liso, perfurado.

64 — Arca rectangular, sobre a qual assenta um escaparate, constituindo o movel collocado no centro da sala. Em cada uma das quatro faces, baixos-relevos representando episodios da Paixão. Esculpturas do seculo XVII. Molduras modernas. Dimensão dos baixos-relevos 81 centimetros por 48, e 66 por 48.

65—Baixo-relevo. Cobre com restos de esmalte. Trabalho russo. Vitrine v.

66—Baixo-relevo em prata. Eliptico. Trabalho portuguez do seculo xviii. Armario iii.

67—Baixo-relevo, eliptico, em prata oxydada, representando a Virgem e o Menino. Linda moldura rematada pelo symbolo do Espirito Santo n'um resplendor entre dois anjos. Trabalho portuguez (?). Seculo xviii. No armario iv. Dimensão do maior eixo 18 centimetros.

68—Baixo-relevo em coralina, fórma eliptica, fundo de lapis-lazuli. A madona e o bambino. Trabalho italiano do fim do seculo xvi. Moldura em bronze stylo imperio. Maxima altura 17 centimetros. No armario iv.

69—Pequeno crucifixo de ouro em elegante cruz de ebano, topos nielados. Obra italiana do seculo xvi, attribuida a Benvenuto Celini. Vitrine do movel central v.

70—Crucifixo de cobre dourado, em cruz

de madeira axaroada, topos de cobre. Trazida da India, onde foi usada por S. Francisco Xavier. No armario IV.

71 — Grande crucifixo de marfim, em cruz de ebano. Trabalho italiano do seculo XVI. Ornava o altar da primeira egreja catholica que os portuguezes fundaram em Malaca. Foi modernamente adquirido na India hollandeza pelo governador Camphius, que o offertou a El-Rei o Sr. D. Luiz. Altura do Crucificado 36 centimetros. No armario II.

72 e 73 — Duas esculpturas emparceiradas, em madeira. Obra allemã do principio do seculo XVI. Uma representa a Virgem coroada, com o crescente sob os pés. A outra, a Virgem e Sant'Anna. Altura $1^{m},06$.

74 — Esculptura em madeira, representando a imagem em vulto de S. João. Trabalho indo-portuguez do seculo XVII. No armario II.

75 — Pietá. Esculptura polychromica em

madeira. Seculo XVIII. Altura 22 centimetros. Armario III.

76 — Presepio em madeira. Alto relevo, encerrado em moldura envidraçada. Trabalho portuguez do seculo XVIII. Dimensão 37 centimetros por 21. Armario III.

77 — Castiçal de madeira entalhada. Seculo XVIII. Sob o docel.

78 — Grande batuta de madeira e marfim. Do regente da Capella de Mafra. Está sob o docel, junto de um livro de côro.

Destinada não sómente a marcar o compasso, mas tambem a apontar aos chantres os signos da musica, tem $1^{m},15$ de comprimento. Em uma das extremidades, uma especie de castão, solida empunhadura de marfim; a extremidade opposta é aguçada, terminando em ponta de stylete.

Existe na villa de Mafra a tradição de que foi empunhando esta batuta que morreu no seu posto, victima do zelo profissional e da sua fogosa bravura de artista, o famoso padre Fortes, mestre de cantochão. Por occasião de um dos officios da semana santa, a que assistia o Sr. D. João VI, o qual em musica sacra além de um entendido era um *virtuose*, o soberbo côro de sessenta vozes, executando um dos

nocturnos, equivoca-se na antiphona. Padre Fortes, brandindo o seu bastão de commando, na confusão cacophonica d'esse desastre, solta a sua propria voz n'um esforço supremo, procurando dominar todo o possante côro de baritonos, e dando elle proprio a entrada da antiphona. O côro ouviu-o, e entoou em unisono com elle o compasso indicado. Mas o padre Fortes, abrindo da mão a batuta, e comprimindo o coração, n'um spasmo, a face subitamente invadida de uma pallidez mortal, branco como o seu habito de franciscano, tombou surdamente no marmore do chão, immovel e mudo para sempre.

III

Ceramica

79—Quatro grandes medalhões representando cada um d'elles em baixo-relevo um dos quatro evangelistas. Cercadura de fructos, maçãs, uvas e folhagem, na côr natural. Figura branca sobre fundo azul. Stylo Luca della Robia. Diametro 36 centimetros. Na parede fronteira ás janellas.

Estas peças, assim como as analogas da Madre de Deus e da quinta da Bacalhôa, são do seculo XVI, e esta circumstancia basta para que não possamos ter por seu auctor o primeiro Luca della Robia, fallecido em 1481. Luca teve um sobrinho, egualmente ceramista, André della Robia, que produziu muito, e ao qual de ordinario se attribuem as peças orladas de grinaldas de fructos e cabeças d'anjos. É provavel que as faianças de stylo Luca della Robia que se encontram em edificios portuguezes do seculo XVI, tendo sido feitas para alguns d'elles, sejam de um dos quatro filhos de André, Jeronymo della Robia, que trabalhou em França, para Francisco I, fazendo em 1535 para

o portal de Fontainebleau um grande medalhão, semelhante ao que se encontrava na fachada da egreja da Madre de Deus, ao lado direito da porta, segundo a pintura da sacristia, que reproduz a antiga egreja.

80, 81 e 82 — Tres pratos em majolica italiana, geralmente conhecida pela denominação de majolica de Urbino. Assumptos sagrados n'um tom predominante amarello alaranjado, sem orla. Diametro 28 centimetros. No armario IV.

As majolicas denominadas de Urbino são não sómente fabricadas no Ducado de Urbino, mas em Pesaro, em Gubio, em Castel Durante, etc. Os assumptos representados n'estes pratos são raphaelescos, talvez copia de gravuras de Marco Antonio, como nos de Francesco Xanto. Os pratos d'este diametro principiaram a ser fabricados em 1520. Até 1530 tinham a borda ornamentada. D'esta epoca por deante desapparece a cercadura, e a composição central occupa unica e inteiramente a peça. Esta fabricação extinguiu-se com o seculo XVI.

83 — Placa de louça de Alcora. Altura 45 centimetros, largura 36 centimetros. Representa a Virgem amamentando seu filho. Influencia italiana de Ni-

coloso Pisano. Datada de 1589. No armario III.

84—Vaso para flores. Faiança italiana com a imagem de S. João. Seculo XVI. Armario III.

85 e 86—Duas canecas moldadas (Apostelkrug) de Creussen, chamadas *dos apostolos*. Fabricação allemã do seculo XVII. A decoração, polychromica, em relêvo, representa em torno do bojo o grupo dos doze apostolos, acompanhando Jesus. Datada de 1691. Em uma d'ellas lê-se na base uma inscripção allemã, cujo sentido é o seguinte: «Enche-me e esgota-me para que consoles o teu coração». Armario III.

87—*Henkelkrug,* pintada, com a assignatura M. P. É ornada em polychromia com a aguia imperial e as imagens de S. José e de S. João Nepomoceno, padroeiro da Bohemia. Segunda metade do seculo XVII. Armario II.

88—Prato de grez flamengo vidrado. Borda moldada. Gravada no fundo a imagem de Santa Stilla. Armario IV.

IV

Ourivesaria

89 — Custodia conhecida pela designação de *Custodia de Belem*. É de ouro lavrado e esmaltado, e tem sido repetidas vezes descripta. No friso inferior lê-se em letras de esmalte branco, a conhecida inscripção: + O MUITO. ALTO. PRINCIPE. E. PODEROSO. SEHOR. REI. DÕ. MANVEL. I. MDOV. FAZER. DO. OVRO. I. DAS. PARIAS. DE. QILVA. AQUABOV. CCCCCVI. A base, de plano oval, é repartida em encasamentos de flores e aves, esmaltadas e esculpidas em alto relevo. O nó é constituido por seis espheras armilares. As figuras em vulto, polychromicas, dos apostolos em adoração circundam o pé do hostiario. A cupula, de cujo fecho se suspende o symbolo do Espirito Santo sobre a imagem de S. Pedro abençoando, são do mais fino stylo gothico perpendicular, prodigiosamente florido.

O Sr. Charles Yriarte, referindo-se a esta joia em um artigo consagrado á exposição retrospectiva de 1882 na *Gazette des Beaux Arts,* exprime-se nos termos seguintes, que trasladamos, porque elles teem um duplo relevo formulados por uma penna extrangeira:

«É uma obra excepcional, em muitos pontos de vista: tem todos os generos de merecimento e de interesse. Considerada pelo lado technico é de uma execução extraordinaria; os seus esmaltes, n'um paiz onde elles se executavam de uma maneira relativamente inferior, são de um brilho nunca visto e da solidez mais demonstrada. Parecem collaborados por Limoges. A composição é engenhosa, arrojada e audaz. O artista que desenhou o monumento patenteou as suas qualidades inventivas e a sua fertilidade de imaginação até o ponto de fazer ler na sua obra prima as preoccupações e a historia do tempo que a viu nascer. Vasco da Gama volta do descobrimento de um novo mundo, e traz ao rei, que confiou n'elle, o primeiro ouro que

pagaram as tribus subjugadas. D. Manoel encommenda ao seu ourives um monumento commemorativo do grande feito do seu reinado, como ao seu architecto havia encommendado o soberbo mosteiro de Belem. Não precisaria o artista de escrever a sua legenda historica na base d'esta custodia; as espheras, que entram nas armas do seu rei, as aves esmaltadas, de rutilante plumagem, as flores e a vegetação das Indias, que ornam a base, são inteiramente um symbolo. É bem esta uma obra typica, historica, nacional, eminentemente portugueza; é o ponto de partida de toda uma serie de obras da mesma natureza: é um estadio, uma data, um padrão.» Tem de altura 83 centimetros, e achase no armario II.

Os dois pilares que no corpo central d'esta incomparavel peça cortam o grupo dos apostolos e lhe prejudicam o effeito decorativo, são manifestamente uma superfetação, interpolada na obra primitiva, cerca de um seculo depois da era em que ella foi construida, com o fim de erguer o hostiario e o zimborio, alteando assim fraudulosamente a composição. Foi o

eminente critico Sr. Joaquim de Vasconcellos quem primeiro indicou, em 1882, a deturpação de que foi objecto a obra de Gil Vicente. Os argumentos do Sr. Vasconcellos não soffrem contestação alguma. Ha porém um facto mais expressivo que toda a argumentação: os pilares a que nos referimos são de prata. Este argumento, de ordem material, basta para demonstrar, em vista da legenda do friso, que é indiscutivelmente aprocripho o accessorio de que se trata, dispensando a critica de o pôr em evidencia artistica, já perante os preceitos da ornamentação architectural, já pelo confronto dos stylos e dos processos de execução.

Dada a eliminação dos pilares, teria de ser egualmente restituida a collocação e a fórma da luneta do hostiario, que deixou tambem de ser o primitivo em virtude da modificação por que passou a originaria armação da peça. Os pinaculos dos corucheos em que terminam os corpos lateraes, especie de botareus, subiriam a cerca de meia altura do zimborio. A cupula baixaria a coroar o grupo dos apostolos, e estes ficariam em frente da sagrada fórmula, em vez de contornarem a peanha espuria do recipiente actual.

O Sr. Rodrigo Vicente de Almeida, official da real bibliotheca da Ajuda, achou ainda um argumento de facto, comprovativo da theoria lucidamente exposta pelo Sr. Joaquim de Vasconcellos: pesando a custodia tal como ella se acha, o Sr. Almeida verificou que o seu peso é hoje consideravelmente superior ao peso que tinha quando a receberam os frades de Belem.

A verba do testamento de el-rei D. Manoel relativa a esse legado é do theor seguinte:

«*Item mando que se dê ao mosteiro de Nossa Senhora de Belem a custodia que fez Gil Vicente para a dita casa, e a cruz grande, que está no meu thesouro, que fez o dito Gil Vicente.*»

Debateu-se nos ultimos annos a questão de ser ou não ser o poeta Gil Vicente o auctor da custodia de D. Manoel. As ultimas investigações genealogicas do Sr. Visconde de Sanches de Baena deixaram definida a identidade do ourives, mostrando ser elle um outro Gil Vicente, tio do poeta, ourives de profissão, natural de Guimarães. O dramaturgo Gil Vicente tinha, não obstante, consideravel auctoridade como artista ornamentador no seu tempo, pois que por occasião das grandes festas de Lisboa para celebrar a chegada á côrte do monarcha, depois do seu casamento no Crato com a filha dos reis de Castella D. Leonor d'Austria, vemos que em carta régia de 29 de novembro de 1520 se recommenda á camara que, em tudo quanto dissesse respeito aos festejos, fosse ouvido Gil Vicente, *a quem estavam incumbidas algumas das cousas e «autos» que se haviam de fazer*. A indicação precisa de que ao Gil Vicente da carta de D. Manoel estavam commettidos os autos (além de outras cousas) demonstra que este era o dramaturgo, e não o ourives seu tio.

Na despesa das alludidas festas, segundo a conta do recebedor Diogo Facha, que existe no archivo municipal, figura a verba de 40$000 réis, pagos a Gil Vicente pela armação dos catafalcos, em que provavel-

mente se representaram os autos, de que o escriptor fôra encarregado.

Não conhecemos documento algum com que se justifique a attribuição corrente do desenho d'esta joia a Garcia de Rezende.

90 — A *cruz de D. Sancho*, Assim chamada pela inscripção que contém, e da qual resulta que o rei D. Sancho a mandou fazer: *Dñs Sancivs rex jussit fieri hãc + ãno incarnationis MCCXIIII.* Esta data, de que o Sr. Rodrigo Vicente de Almeida deu a leitura authentica, é posterior á morte de D. Sancho I, occorrida em 1211. A cruz foi feita em cumprimento de uma disposição testamentaria do soberano, que diz assim:... *Monasterio Sanctae Crucis ubi corpus meum sepiliri jubeo, mando X̃ et meam capellam, et copam meam auri, ut faciant ex ea una crucem et unum calicem...*

É processional, de fórma latina, floreteada, de ouro, constellada na face principal de rubis, perolas e saphiras. Altura 61 centimetros. No armario II.

A origem mudejar revella-se não só nas siglas arabes gravadas nos rubis, na ornamentação filigranada dos

engastes, das palmetas, ou stylisações da folha de palmeira, que compõem o floreteado das hastes, e no espheroide que lhe serve de base.

O systema decorativo d'esta peça, de artista arabe christianisado, ficou tradicional na ourivesaria portugueza, e ainda hoje se encontra na joalheria popular, nas *arrecadas* das mulheres do Minho e nas *arracadas* (sic) das camponezas da Catalunha.

Sabe-se pela chronica dos Conegos Regrantes de Santo Agostinho, que na face da cruz a que nos temos referido havia um Santo Lenho, de cuja ablação se conhecem os vestigios. Na face opposta, o Agnus Dei e os symbolos dos apostolos, a buril.

Esta cruz, assim como a custodia de Belem, foram recolhidas em 1834 na casa da moeda, juntamente com outras alfaias de ouro e prata pertencentes aos conventos extinctos. D'alli passaram mais tarde para a casa real como indemnisação de outras joias pertencentes á coroa que na casa da moeda haviam sido fundidas. (Vid. Filippe Simões — *A exposição retrospectiva de arte ornamental 1882*).

91 — Pyxide de prata cinzelada, cravejada de pedras. Seculo XVIII. No armario IV.

92 — Pyxide de prata dourada. Trabalho portuguez em stylo Luiz XV. Seculo XVIII. Armario II.

93 — Cruz de Bragança. É uma cruz relicario, de ouro, tendo ao centro em

cristal de rocha um Santo Lenho. Toda cravejada de pedras preciosas de consideravel grandeza: brilhantes, diamantes, rubis, saphiras, esmeraldas e perolas. Na base, de um e outro lado, as armas de Portugal. Em uma das faces o escudo real está cravado em uma volumosa esmeralda por ser a côr d'esta pedra a da casa de Bragança. Seculo XVII. Altura 64 centimetros. Armario IV.

O Sr. Rodrigo Vicente de Almeida tem colligidos ácerca da historia d'esta peça mui interessantes documentos, objecto de uma monographia, que brevemente publicará. Das investigações do Sr. Almeida resulta que a cruz, chamada de Bragança, foi mandada fazer em 1655 por el-rei D. João IV, e não por seu pae o duque D. Theodosio, como diz a *Historia genealogica*. O ourives que emprehendeu esta obra e a concluiu em 1663 chamava-se Filippe Valego. Talvez portuguez, posto que oriundo de familia hespanhola. Teve descendentes em Villa Viçosa, empregados na casa ducal.

94, 95, 96 e 97 — Dois gomis e dois correspondentes pratos de credencia, circulares, com o diametro de 57 centimetros, de prata lavrada e sobredou-

rada. Ornamentação muito relevada e caracteristica. Trabalho portuguez do seculo XVI. No armario I.

Falta-nos o tempo indispensavel para dar d'estas peças uma descripção que comprehenda, ainda que summariamente, toda a mythologia, toda a historia sagrada e profana, toda a iconographia, todo o allegorismo e todo o symbolismo que n'ellas se contém. A superficie dos pratos é repartida em zonas e em subzonas de que o ornato se extravasa em brutescos, chimeras, dragões, laçarias, figuras de santos, de guerreiros, de pontifices, de navegadores e de monges; allegorias de vicios e de virtudes; parabolas, apotheoses, carnificinas, scenas de acampamento, de montaria e de navegação; tendas de guerra, castellos roqueiros, bergantins de gala, fustas ligeiras e alterosos galeões de pano cheio, flamulas soltas e galhardetes tremulantes ao vento. Explosão de virtuosismo deslumbradora e nunca vista. Toda a alma da Renascença peninsular, triumphadora nos maiores feitos humanos, aventureira, poetica, sensualista, supersticiosa, pagã, namorada, rica, desvanecida, embriagada de todos os perfumes da India, palpita na mão dos *ourivezes* lusitanos ao serviço da mais rica monarchia e da mais ostentosa nobreza do mundo. O ornato d'estas peças innunda as linhas constructivas, subvertendo todos os preceitos architectonicos da composição por meio de um jorro decorativo, a cujos effeitos o sr. Joaquim de Vasconcellos deu a expressiva denomina-

ção, adoptada pela critica franceza, de *vegetabilismo das fórmas*.

Os vasos, de tres dimensões bem ponderadas, lembram, pelo perfil, fórmas indianas ou persas, e a decoração, de uma invasiva espessura parasitaria, sem espaços intercalares, apresenta frequentes analogias com gargulas, florões e folhagens da architectura de Thomar.

98 — Prato mais pequeno, de prata dourada, da epoca dos anteriores e trabalho egualmente portuguez. No referido armario.

99 — Grande corôa de prata, destinada a uma estatua sagrada. Bella stylisação de folhas de carvalho, de que se destaca uma pomba incimando o circulo frontal. Sobre o aro, pequenos bustos alternados de ornatos em ponta de diamante. Seculo XVI. Armario IV.

100 — Remate, em stylo architectonico ogival, de um sacrario. De cobre dourado. Seculo XV. No armario I.

101 — Cofre relicario. De prata. É um corpo architectonico de base quadrangular. Nas duas faces, anterior e posterior, dois baixos-relevos representan-

do a *Ceia* e o *Osculo de Judas*, entre nichos contendo em cada compartimento um dos Evangelistas. Nas faces lateraes outras duas composições em baixo-relevo emolduradas em columnas corinthias e representando a *Oração no horto* e a *Via dolorosa*. No friso superior, entre os modilhões do entablamento, este distico: *Sanctvs Sanctvs Sanctvs Dominvs Deus Sabaoth pleni svnt cœli et terra maiestatis gloriæ tvæ*. No friso inferior: *Dat panis cœlicus fit gvris terminvm panis angelicvs fit panis hominvm*. Esta legenda parece indicar que o cofre se destinava a conter a sagrada hostia. Encimando cada um dos porticos o escudo portuguez com a corôa real. A tampa, a que serve de remate uma peanha de fórma tumular sustentando a imagem de Christo resuscitado, é dividida em quatro secções apaineladas representando em baixo-relevo a *Deposição no tumulo*, o *Calvario*, a *Crucificação*, o *Descimento da cruz*. Na peanha as seguintes legendas contrapostas: *Allelvia Allelvia* e *Resvrrexit secvndvm dixit*.

Na face posterior de cada um dos escudos acha-se gravada a empresa heraldica do rei D. Sebastião: trez frechas encimadas pela corôa real, de que pendem fitas formulando a lettra S.

O interior do cofre é delicamente ornado a buril. No fundo a legenda *Vere dominvs estinloco isto-gen. Cap. 2. 8.* Em torno, ao longo do friso *Tantum ergo Sacramentum, etc.* Cumprimento 36 centimetros. Largura 25. Altura 42. Acha-se na vitrine do movel collocado ao centro da sala.

Todos os caracteres destinctivos d'esta delicada peça—a pureza do seu neo-classicismo, a sua distribuição de ornatos, o stylo do desenho e a mão d'obra, denunciam a sua origem italiana, da segunda metade do seculo XVI.

102—Calix gothico de prata dourada. A base e o hastil, densamente ornamentados, contém baixos-relevos representando o presepe, a adoração dos reis, scenas da paixão, etc. Em torno da copa a legenda *Salvtaris acipiam en*

calycem. Seis nichos na parte inferior da copa encerram as estatuetas dos apostolos intercaladas de tintinabulos. Pertenceu ao convento da ordem de Christo, de Thomar. Obra portugueza do seculo XVI. Armario IV.

Uma bella reproducção d'este calix, feita na ourivesaria Leitão, foi offerecida por sua magestade El-Rei D. Luiz ao Santo Padre Pio IX. Esta peça figura na incomparavel collecção do Vaticano entre as primeiras joias da ourivesaria contemporanea.

103 — Calix de prata dourada. A base contém as imagens dos quatro evangelistas, a Virgem e Santo Antonio. O nó formado de nichos em que se acham os apostolos. Na copa seis anjos seguram outros tantos tintinabulos. Trabalho portuguez do seculo XVI. Altura 35 cent. No armario III.

104, 105, 106, 107, 108 e 109 — 6 grandes vasos de prata lisa, sendo trez dourados. Gravado no bojo um P sob o escudo real. Vasilhas cultuaes da Real Capella, usadas nas ceremonias da Semana Santa. Seculo XVIII. Nos armarios I, III e IV.

110—Bacia oblonga e jarro de agua ás mãos, de prata. Seculo XVIII. Armario IV.

111 e 112—Duas navetas de prata cinzeladas. Seculo XVIII. Uma no armario II, outra no armario IV.

113—Calix de prata dourada. Trabalho portuguez. Seculo XVIII. No armario II.

114—Calix de prata dourada. Seculo XVII. Armario II.

115—Cruz e galhetas de agatha verde, ornamentada de folhas, rosetas e filetes de ouro, embutidos na pedra. As rosetas e folhagens teem engastados rubis e saphiras. No centro da cruz, um pequeno relicario. India portugueza. Seculo XVII. Encontra-se no movel central.

116—Medalhão relicario, de suspender ao pescoço. Tem duas faces. É de ouro, sextavado. Dois gruposinhos em vulto. De um lado Sant'Anna e Nossa Senhora. Do outro, S. José e Nossa Senhora, com o menino no meio. No

primeiro encontram-se estas palavras: *S. Anna—Ave Maria—S. Lenho,* e no segundo as palavras *Creata et in—creata—Trinitas.* Dois vidros lapidados, graciosamente emoldurados em ouro encerram a composição, avivada por alguns toques de esmalte vermelho. No reverso da chaparia articulada que coroa a moldura, ornada de flores e anjos, sobre o passador destinado á fita de suspender a joia, lê-se o nome do auctor: *David fez.* Mede este relicario a toda a sua altura 10 centimetros. A maior altura do espelho é de 6 centimetros. Trabalho portuguez do seculo XVIII. Vitrine Central.

Na exposição de ourivesaria promovida pela sociedade de Instrucção do Porto e realisada no Palacio de Cristal d'aquella cidade, classificou e descreveu o sr. Joaquim de Vasconcellos uma peça de trabalho analogo ao d'este medalhão, na qual o mesmo critico descobriu a marca da cidade de Guimarães—um G encimado por uma corôa. Guimarães foi, até um tempo muito recente, um dos mais operosos centros da arte da ourivesaria em Portugal.

117—Outro medalhão relicario, de dimensões analogas ás do anterior. Fe-

chado em cristal. Duas faces. De um lado em baixo-relevo de ouro a *Adoração dos pastores*. Do lado opposto um elegante crucifixo. Delicada joia do seculo XVI. Vitrine Central.

118 — Outro, semelhante ao precedente, em vidro moldado e encastoado em ouro, stylo italiano. Principio do seculo XVII. De um lado a *Senhora com o menino,* miniatura em pergaminho. Na outra face, sobre um fundo de seda, vestigio de uma reliquia. Vitrine Central.

119 — Pequeno medalhão de cristal de rocha, ornamentado a ouro esmaltado e perolas. Em uma das faces um calvario microscopico de marfim com onze figuras além do crucifixo. Maxima altura 6 centimetros. Vitrine Central.

120 e 121 — Duas pequenas corôas reaes destinadas a imagens da Senhora da Conceição. São de ouro, cravejadas de brilhantes, esmeraldas e rubis. Seculo XVII.

122 — Cruz de lapis-lazuli, floreteada em lizes, pedestal de prata dourada e esmaltada com incrustrações de perolas, diamantes, coralina e lapis-lazuli. Vitrine central.

123 — Pyxide de cobre dourado, guarnecida de coraes e filigrana de prata. Trabalho genovez. Seculo XVI. Na vitrine central.

124 — Um prato circular de prata, vestigios de ouro. Ao centro, n'um medalhão, um busto de mulher cravando no seio um punhal. Seculo XVI.

125 — Bandeja de prata, côva, levantada a martello.

126, 127, 128 e 129 — Quatro bandejas cinzeladas ou levantadas a martello. Peças de credencia. Sobre a porta e na parede fronteira ás janellas.

130 — Uma lampada de prata, á porta da entrada. Seculo XVIII.

131, 132 e 133 — Tres lampadas de prata. Seculo XVIII. Nos armarios I e II.

134 — Pyxide de prata oxidada, tendo como remate da tampa um cordeiro. Stylo Luiz XIV. No armario IV.

Em todos os diversos ramos das bellas artes e das artes industriaes se acha a actividade portugueza estreitamente associada á actividade hespanhola. Não poderiam deixar de ter profundas e indestructiveis affinidades estheticas dois povos do mesmo sangue, velhos companheiros nas aventuras da guerra e da navegação, solidarios na religião e na poesia, consortes na gloria, na fortuna e na desgraça. A ourivesaria, assim como a architectura de que ella é para assim dizer a fórmula menor, movel e portatil, não se póde estudar em Portugal independentemente do resto da Peninsula.

Entre os ourives de Portugal, da Andaluzia, do Aragão e de Castella, no momento em que chegava á peninsula o ouro das nossas primeiras conquistas, era identico o proposito, o objecto, o destino, e portanto a expressão, a *eloquencia* das joias, destinadas a recordar eguaes historias, consagradas a santos da mesma invocação, a reis da mesma familia, a heroes de identicas façanhas.

Em Portugal a ourivesaria do primeiro periodo da monarchia, e mais tarde a do seculo XV a XVI attingiu uma perfeição que em nenhuma parte do mundo se excedeu. Sómente em Hespanha encontram os nossos typos typos similares, que algumas vezes se confundem ou difficilmente se differençam. Na presente ex-

posição de Sua Magestade El-Rei, com quanto ella se restrinja unicamente a documentos mais ou menos directamente associados á liturgia, ha peças typicas, fundamentaes, de um portuguezismo vigorosamente accentuado, cujo exame nos habilita para sempre a distinguir a nossa joia nacional da Renascença de qualquer outra joia.

Entre os calices de prata dourada, cuja fabricação constituia uma especialidade nossa, assignalada pelos tintinabulos, que o illustre critico hespanhol Sr. Riaño suppõe serem um motivo decorativo privativamente portuguez, tem primeiro logar o numero 102 do armario IV. Dá esta peça plena ideia da engenhosa e expressiva exhuberancia com que os nossos ourives sabiam agrupar elegantemente n'esses preciosos vasos, as arcarias ogivaes, as nervuras dos nichos e dos sacrarios, as misulas, os baldaquinos filigranados, os botareus abertos, os pilares fenestrados, os corucheus de arestas foliadas das grandes cathedraes, envolvendo figurações sagradas e imagens iconisticas, esculpidas em relevo e lavradas a cinzel com a mais fina comprehensão da architectura e da estatuaria applicada.

IV

Pintura

135 — Triptyco representando na taboa principal a Santa Familia, rodeada de seis anjos, de roupagens roçagantes e longas azas, tocando os instrumentos de musica dos antigos menestreis. Chão de jardim. Fundo d'architectura com longes de minuciosa e fina paisagem, inundada de azul, e lembrando a maneira de Van Eick. No alto, em miniatura tocada de ouro, o Espirito Santo e S. Pedro. Aos pés da Virgem um açafate de costura, de que trasborda um pano, e em que se vê uma tesoura. S. José, coberto com uma gôrra, folheia um livro na mais expressiva e familiar attitude de bondoso interesse pela passagem inquirida na leitura. A Virgem, concentrada no carinho do tenro menino que tem no regaço, dá-lhe nas pontas dos dedos uma

cereja. Um dos anjos que vagueiam no vasto pateo que serve de recinto á acção, leva a uma fonte dos ultimos planos uma bandeja de cerejas. Junto do grupo sagrado, outro anjo serve ainda cerejas. Nos encasamentos lateraes do triptyco, á esquerda, Santa Catharina, empunhando uma formosa espada, montante de guerra, e tendo aos pés a roda do seu martyrio; á direita Santa Barbara tem na mão direita a farta pluma de avestruz, com que apparece figurada nos calendarios flamengos. Ambas estas figuras, magnificentemente vestidas e toucadas, elegantissimas de porte, lêem um livro. Altura do encasamento central 0,^{m}50; largura 0,^{m}31.

Esta admiravel e preciosa pintura tem sido por alguns classificadores attribuida a Van Eick. Ha talvez um equivoco n'essa attribuição. Sem que entremos na comparação dos stylos e dos processos technicos para regeitar essa hypothese, a fontesinha, a que acima nos referimos, de construcção architectonica ogival, em marmore, correspondente ao ultimo periodo do gothico florido, dá ao quadro uma data authentica, indiscutivel, posterior á morte de Van Eick. Trata-se, sem duvida, de um quadro dos ultimos annos do seculo XV ou dos primeiros do seculo XVI.

Ambos os irmãos Van Eick tinham fallecido antes do meado do seculo xv—João em 1440, Humberto em 1426. Comparar a fonte da *Adoração do Cordeiro mystico,* em Gand, e ainda a da *Victoria da egreja christã sobre a Synagoga*, do museu de Madrid, com a fonte do quadro de Sua Magestade.

Ao ver pela primeira vez, de relance, esta composição, o sr. Joaquim de Vasconcellos, muito familiarisado com a pintura flamenga, suggeriu hypotheticamente o nome de Gossaert em contraposição ao de Van Eick. A attribuição do sr. Vasconcellos poderá talvez ser confirmada pelo exame do quadro.

João Gossaert, flamengo, egualmente conhecido pelo nome de *Mabuse*, *Mabuge* ou *Maleodius*, *Johanes Maleodius,* como elle mesmo inscrevia em latim, tirando este nome da cidade de Maubeuge, onde nasceu em 1470, é um dos mais famosos pintores da pleiade dos ultimos gothicos. Encontram-se quadros seus nos museus de Madrid, de Bruxellas, de Antuerpia, de Berlim, de Munich, de Praga, de S. Petersburgo, no Louvre e em Hampton-Court.

Os anjos e a architectura d'este quadro, mais desenvolvida nos seus elementos da Renascença, reapparecem-nos no admiravel polyptyco da egreja de Nossa Senhora de Donai, *A adoração da Santissima Trindade,* considerado a sua obra prima.

No quadro do museu de Antuerpia *A Virgem e o menino Jesus,* o menino é sustentado por sua mãe sobre uma mesa com cerejas.

No quadro de Praga, *S. Lucas retratando a Vir-*

gem, reproduz-se no mesmo plano perspectico e em identica escala a fonte do triptyco de El-Rei o Senhor D. Carlos. N'esse mesmo quadro de Praga é manifesta a analogia com o de Lisboa na attitude e nos gestos da Virgem e do Menino, ao qual a Senhora offerece egualmente uma cereja.

Discipulo de Memling, em Bruges, e de Metsys, em Anvers, Gossaert foi para Roma, aos trinta e oito annos de edade, na comitiva de Filippe de Borgonha, embaixador do imperador Maximiliano junto do papa Julio II, em 1508. D'esta viagem data a *segunda maneira* do artista. Este quadro, pertencendo ao primeiro periodo da sua obra, deve portanto ter sido pintado nos ultimos annos do seculo XV ou nos primeiros do seculo XVI.

136 — A Annunciação. Quadro a oleo, flamengo, da ultima geração gothica. A virgem, de joelhos sobre um tapete encarnado, junto de uma estante de oração, com as mãos postas, a cabeça envolta n'um fino veu, recebe, grave e submissa escrava do Senhor, a visita do anjo, que empunha um sceptro e veste uma rica dalmatica constellada de pedrarias e perolas. No recinto da scena revela-se o despontar architectonico da Renascença e apparecem as columnas romanas jaspeadas de

vermelho tão predilectas de Frei Carlos, o pintor do Espinheiro em Evora. Sobre uma banca ha papel, tinteiro e penna. Na escada que se entrevê n'um contiguo apartamento da casa um gato, que vem descendo, estaca em frente de um cão que o espera em baixo. Sobre a figura da virgem, envolvendo-a de claridade, incidem os raios d'ouro de um Espirito Santo, librado no azul exterior do ceu, que cobre um fundo de casaria. No vertice de um telhado vê-se um ninho de cegonha, sobre o qual uma cegonha paira. Este lindo quadro soffreu alguns retoques grosseiros. Altura 55 centimetros. Largura 46.

137—Triptico a oleo authenticamente assignado no compartimento central *Hieronimus Bosch.* Representa uma d'essas phantasticas e delirantes tentações de Santo Antão, que o auctor tantas vezes se comprazia em imaginar com uma insistencia vesanica e uma descoordenação pathologica, pintando-as todavia com o mais alto

brilho de côr, n'uma pingue fluidez de tinta admiravel, com uma firmeza de desenho, uma finura de detalhe, uma graciosidade de toque, e uma jovial familiaridade de desenvolvimentos, em que se sentem os germens de toda a pintura nova, que um seculo depois devia fazer a eterna gloria dos incomparaveis mestres hollandezes. Precisariamos do espaço de dez ou doze paginas, de que não podemos dispor, para descrever este quadro. Altura do corpo central 1,^{m}29. Largura 1,^{m}17.

A pintura de Bosch, assim como a de Quentino Metsys, que tão profunda influencia exerceu com a escola de Antuerpia na pintura portugueza do cyclo de Grão Vasco, são conhecidas em Portugal desde o seculo XVI. Em uma das peças do processo de Damião de Goes «Lembrança de algumas cousas que mandei e dei ha egrejas d'este regno, desde o anno de 1526 a esta parte» lê-se *Item: dei á dita egreja de Nossa Senhora da Varzea hum retabulo com portas em que está pintado um crucifixo, peça que val mais de cem cruzados pela grande perfeição da obra, feito por mestre Quintino. Item lhe dei mais um painel em que está pintada ha coroação de Nosso Senhor Jesu Christo, peça que val muito dinheiro pala perfeição,*

novidade e invenção da obra, feito por Hyeronimo Bosque».

Os tres quadros a que nos temos referido 135, 136, 137, são uma diminuta mas expressiva amostra d'essa pintura dos Paizes Baixos, com a qual tão indissoluvelmente se identificou toda a obra dos pintores portuguezes do tempo dos reis D. João II, D. Manoel e D. João III. Da influencia flamenga, que estes quadros representam, procede a pintura do quadro a que nos vamos referir.

138 — Quadro a oleo de fórma semi-circular, ou em arco de volta cheia, cujo assumpto parece ser o martyrio de Santa Ursula e o das virgens suas companheiras. Pertenceu evidentemente á collecção da Madre de Deus e faria parte da serie em que entram os dois quadros presentemente emoldurados nas portas do armario sobre o arcaz da sacristia n'aquella egreja. O pincel é indubitavelmente o mesmo, e são os mesmos os personagens principaes d'este quadro e do quadro do casamento e da benção nupcial da Madre de Deus, cuja presença n'esta exposição permitte facil confronto. A scena passa-se sobre um caes e em tres pe-

quenas embarcações, no mar de uma bahia, ao que parece a do Tejo, vista do lado da barra. Ao fundo destacam-se do azul do ceu e da agua, navios d'alto bordo, naus e galeões empavesados, em cujos mastros se veem bandeiras com os escudos repetidos e emparelhados das armas de Portugal, e outras signas com a cruz de Christo ou com a esphera armilar de D. Manoel, de ouro em campo branco. No segundo plano, em uma pequena embarcação de remos, larga, achatada, de bocca aberta, acham-se arvoradas duas bandeiras, em uma das quaes a rede, em fórma de camaroeiro, que tomou por empresa a rainha D. Leonor, não nos sendo possivel destinguir, ainda que com o auxilio de uma lente, o emblema da outra. No primeiro plano, á direita, são degoladas a alphange trez pessoas. Uma d'ellas está já decapitada. As outras duas, que os algozes empolgam pelos cabellos, acham-se prostradas sob o gume das espadas, e vão morrer. Um bote, que se vê de prôa, obliquando para o ponto

em que este morticinio se perpetra, conduz pessôas, que veem de pé, obedientes, passivas, extaticas. No caes, á esquerda, um papa, um bispo e um cardeal, as mesmas figuras que se encontram no quadro do casamento na Madre de Deus, acompanhados de varias pessoas, que egualmente figuram n'esse quadro, e d'entre as quaes se destacam algumas lindas e aristocraticas senhoras, em elegantes trajes de côrte. Nas embarcações abertas do primeiro plano, perto da scena do supplicio, repetem-se as figuras dos trez sacerdotes, e as dos dois nubentes dos quadros da Madre de Deus, D. Manoel, ou D. João III (?) acompanhado da sua joven esposa. As duas pessôas reaes, luxuosamente vestidas, as cabeças cingidas de corôas abertas, floreteadas de lizes, presenceam compungidas e consternadas a barbara tragedia que teem em frente de seus olhos. O rei, de joelhos, com as mãos postas, parece concentrar em Deus o seu attribulado pensamento. A angustia da rainha exprime-se allegoricamente pelo

tiro de uma frecha, que tem cravada profundamente no seio. O quadro, assignaladamente portuguez, é claro, luminoso e limpido. As figuras, em que são minudentemente e cariciosamente tratados todos os elegantes pormenores do trage—armas, chaparias, luvas, mitras, joias e bordados—teem alta distincção de porte e de movimento. A tinta é fluente e leve. Os poros das taboas transparecem atravez do azul diaphano da atmosphera, e polvilham-a de louro. Este quadro mede 92 centimetros na maior altura por 1,^{m}92 de base.

139—*Tentação de Santo Antão* quadro a oleo, em madeira, como todos os precedentes. De David Rickaert. O santo, em meio corpo, vestido de burel, cabeça escalvada, barba inteira e grisalha, acha-se em oração em frente de um crucifixo. Na meza em que pousa a cruz, um livro aberto sobre uma caveira, que lhe serve de estante, tendo ao lado umas disciplinas. Cinco animaes phantasticos, monstruo-

sos e grotescos, rodeiam o Santo. Um d'elles prende na garra uma conta do rosario que elle tem á cinta. Fundo neutro, rasgado á esquerda n'uma entre-aberta, em que se vê uma joven e elegante mulher, que vem para a morada do eremita. Essa visão de creatura deslumbradora, vestida de festa, roçagante, decotada, trazendo na mão uma urna de ouro, approxima-se. Acompanha-a um asqueroso Lucifer, que lhe pousa familiarmente no hombro nu a sua mão ganchosa e negra. O Santo espera intemerato o rigor dos acontecimentos, n'uma passividade abstrahida, de convicto anachoreta ou de velho sabio. Altura 63 centimetros. Largura 49.

David Rickaert, flamengo, da escola dos Brauwer e dos Teniers, é da geração subsequente á do parentesco artistico de Portugal com as Flandres. Achamo-nos em pleno seculo XVII. Os flamengos perdem o antigo caracter nacional, e tornam-se belgas ou hollandezes. Nós outros descaracterisámo-nos egualmente. Desgastou-se-nos o cunho da Renascença, e mais desditosos que os nossos antigos camaradas, cahimos no maneirismo italiano, banal, presunçoso e ôcco.

140—*Magdalena*. A composição parece exprimir a primeira phase, ainda crepuscular, do arrependimento, levemente esboçado na existencia de uma mulher linda, bem retratada.

141—*A Virgem e o Menino*. Obra de flamengo italianisado. Decadencia da escola no fim do seculo XVI.

142—*Christo no Pretorio,* de Sequeira. Jesus, visto de perfil, desnudado, tem atraz das costas as duas mãos, que dois soldados amarram. Bella anatomia, talvez algum tanto mais robusta que a que de ordinario se attribue ao joven e debil Nazareno. Sobre um pescoço vigoroso, quasi athletico, pende a cabeça loura do Divino Mestre, celestialmente bella, de uma ineffavel expressão de indulgencia incondicional, e de bondade absoluta. Altura 44 centimetros por 35.

Este pequeno quadro é certamente uma das mais bellas pinturas de Domingos Antonio Sequeira. A tendencia para a escola neerlandeza, que apesar dos seus estudos em Roma, tão parecidos torna os desenhos

de Sequeira com os de Rembrandt, a ponto de não ser facil distinguir os seus admiraveis estudos a preto e branco sobre papel cinzento, no Museu Nacional, dos do grande mestre hollandez da galeria Six, em Amesterdam, revela-se como em nenhuma outra n'esta valiosa tela, que pela sua luminosidade e pela sua côr de ambar lembra antes um discipulo de Rubens, que um collega de Taborda, de Pedro Alexandrino e de Vieira Portuense, estudante da Academia Portugueza em Roma, no tempo do intendente Pina Manique.

143—*S. João, prégando.* É egualmente de Sequeira, mas de stylo inteiramente differente do anterior, o que comprova o que dizia Raczynski, referindo-se á diversidade de caracter nas obras de Sequeira: *Maintenant je trouve tout possible dans ce genre.*

144—O Menino Jesus, deitado sobre uma almofada, entre uma cercadura de flores, por Josepha Ayala (Josepha d'Obidos). Seculo XVII.

145 a 151—Diversos quadrinhos de assumptos religiosos, mais ou menos retocados. Trabalho de pintores flamengos ou portuguezes.

152 a 153—Duas allegorias religiosas. Stylo italiano do seculo XVIII.

154—Imagem de Santo Antonio. Mosaico em marmore. Trabalho italiano do seculo XVIII.

Toda a antiga pintura portugueza obedece principalmente a duas influencias culminantes· a de Van Eick no principio do seculo XV; a dos ultimos gothicos de Flandres, de Colonia, de Brabante no principio do seculo XVI.

Da pintura portugueza, influenciada por Van Eick, moço da camara de Filippe o Bom no tempo de D. João I, desappareceram inteiramente os vestigios.

O grande cyclo da pintura nacional data do tempo da rainha D. Leonor e abrange os reinados de D. Manuel e D. João III.

Resulta esse extraordinario movimento artistico, em parte da intimidade das nossas relações com a Flandres; em parte, mais consideravel ainda, da importancia que a esse tempo assumiu a pintura em toda a Hespanha, com a qual tão estreita era então a convivencia intellectual de toda a sociedade portugueza. Isabel a Catholica e Joanna a Louca reuniram e legaram aos seus descendentes quadros de grande valor. As collecções de pintura de Carlos V e de Filippe II eram em seu tempo as primeiras de todo o mundo. Sabe-se, além d'isso, como esses dois soberanos hespanhoes honravam os artistas, tratando-os quasi de egual para

egual e correspondendo-se familiarmente com elles. O proprio Fillippe II, tão severa e hostilmente tratado pelos nossos historiadores, tão pouco conhecido e apreciado pelos portuguezes na sua relação com os interesses artisticos, mantinha com Ticiano uma desenvolvida correspondencia epistolar e chamava-lhe carinhosamente *Amado nuestro*. D. Manuel não era homem para quem passassem infructiferos os altos exemplos de aristocratica intellectualidade, que lhe davam de Castella os Reis Catholicos e o imperador Carlos, seus mais proximos e intimos parentes. Essa influencia era naturalmente reciproca entre as duas côrtes. A famosa e colossal custodia da cathedral de Toledo, cujo hostiario se diz feito com o primeiro ouro trasido da America a Isabel a Catholica, é talvez uma suggestão da ideia que anteriormente tivera D. Manuel de mandar lavrar a custodia de Belem no primeiro ouro das pareas de Quilôa.

Os escriptos de Damião de Goes, assim como os registos da nossa feitoria em Flandres, e varios outros documentos da nossa historia, dão testemunho do assiduo e profundo interesse de D. Manoel pelos negocios da arte.

São muito numerosos e são magnificos os quadros d'essa epoca existentes ainda em Portugal, no Museu Nacional de Lisboa, em Evora, em Vizeu, em Coimbra, em Lamego, em Setubal, em Torres Vedras, e em algumas galerias particulares.

Esta obra monumental, constituindo a maior riqueza artistica do paiz, tem sido principalmente estu-

dada por criticos extrangeiros, alguns dos quaes vieram expressamente a Portugal, incumbidos pelos governos dos seus paizes d'esse especial trabalho. Citaremos, além do conde de Raczynski, em cujo livro collaboraram os mais eruditos escriptores portuguezes do seu tempo, por parte da França o sr. Charles Yriarte; pela Belgica o sr. Adolpho de Ceuleneer; pela Hespanha o sr. Tubino; pela Inglaterra os srs. Robinson e Crawfurd; pela Allemanha os professores Bredius, Haupt e Justi. D'entre os escriptores portuguezes que se occuparam d'estes estudos, e cujos nomes se encontram na Bibliographia com que concluimos este catalogo, sobresae pela extenção e pela importancia dos seus trabalhos o sr. Joaquim de Vasconcellos.

Para concluir a importante historia da antiga pintura portugueza nos seculos XV e XVI seria preciso reunir em uma exposição especial todos os numerosos e preciosissimos quadros que ainda existem dispersos no paiz, muitos d'elles sem classificação, sem inventario, sem arrolamento!

Do estado em que deixaram este problema de primeira importancia para a historia do talento nacional os srs. Vasconcellos e Justi, que mais recentemente e com mais competencia trataram essa questão, póde-se fazer o resumo seguinte:

Toda a antiga pintura existente em Portugal se divide em tres grupos:

1.º Quadros pintados por flamengos nas Flandres;

2.º Quadros pintados por flamengos em Portugal;

3.º Quadros pintados em Portugal por portuguezes.

Dos referidos tres grupos o mais interessante e o mais numeroso é o terceiro. A grande maioria dos quadros chamados *gothicos* ou *preraphaelitas,* existentes em Portugal, compõe-se de quadros demonstradamente e genuinamente portuguezes.

Quem eram esses grandes e immortaes artistas, na maior parte pensionistas dos nossos reis pela feitoria de Flandres, quarenta dos quaes de uma só vez se encontraram reunidos em Paris, e que ainda hoje depois de tres seculos, sustentam no mundo a fama do nosso engenho artistico, hoje apagado pela quebra da tradição, pela ignorancia tragicamente vergonhosa d'aquillo que fomos?

Nem sequer nos achamos habilitados a responder a essa pergunta.

O sr. Vasconcellos exhumou dos registros das *gildes* da Antuerpia alguns nomes, por vezes desamcompanhados dos seus correspondentes patronimicos. No extrangeiro os nossos artistas eram, em geral, apenas designados pelo nome de baptismo e pelo denominativo de portuguezes, *Portugalois.*

Em Portugal, de toda essa gloriosa pleiade um nome ficou unicamente, o de Grão Vasco. Os quadros porém que se lhe devem attribuir são ainda objecto de uma pura hypothese, e constituem um grupo quasi tão anonymo como o grupo de Palmella, o grupo da Casa do Capitulo em Vizeu, o grupo de Fontello, o grupo de S. Bento, o grupo de Thomar, etc.

Repetimos: a necessidade immediata de uma ex-

posição tanto quanto possivel completa de toda a nossa antiga pintura impõe-se-nos perante a civilisação como um indeclinavel e urgente dever de solidariedade e de patriotismo.

Uma vez reunidos e agrupados pelas affinidades de pincel os nossos quadros da Renascença, haverá que estudal-os em cada um dos seus elementos, e essa grande tarefa occupará todas as intelligencias portuguezas em que ainda reste um pouco de respeito pelo passado e de amor pelas tradições da patria. Porque na nossa antiga pintura está Portugal inteiro no seu mais expressivo momento de esplendor e gloria. Ahi está registrado pela arte tudo o que faz de nós um povo e nos constitue uma nacionalidade: a terra em que nascemos, com as peculiaridades da sua flora e da sua fauna, tão ricas no seculo XVI pelas contribuições exoticas com que a desenvolvemos, os aspectos da natureza e da paizagem, e a nossa gente, na religião, na historia, na poesia, nos usos e costumes, na architectura, no mobiliario, no trage, na joalheria, nas ferramentas dos officios, nas construcções navaes, nas alfaias da lavoura, nos processos da cultura, na divisão da casa, nos utensilios do lar, e finalmente na psychologia da sua expressão physionomica, dos seus movimentos e dos seus gestos, mostrando o mais secreto e profundo da alma da nossa raça.

Recusar esse tributo aos nossos antigos e gloriosos artistas equivale, no meio da nossa desnacionalisação geral, a desistir da honra de termos por compatriotas os nossos paes.

Illuminura

155 — Livro de horas em lingoa latina. Codice illuminado, em pergaminho finissimo, medindo 139 millimetros por 103. Na primeira pagina, fazendo rosto ao calendario, dentro de um disco de ouro, o Creador, em figura nua, governa de um carro de guerra, dois cavallos a galope. Leem-se por baixo as seguintes palavras: «Saberes que em este anno de 1517 anda o are numero ẽ XVII comecando na primeira cassa depois da cruz & dahi anda cada anno em hua cassa ate que chega a XIX. & tornares outra vez a contar I. II. III té chegar a XIX. e nam tem mais cõ conta».

Mais adeante, egualmente em lingoa portugueza, instrucção analoga á que tem por objecto o aureo numero, e relativa á letra dominical. Tem 303 folhas e 58 paginas illuminadas.

Na pagina *Deus in adjutorium meum intende*, o quadro correspondente representa a adoração dos reis magos n'um recinto de architectura neo-classica, em columnas de porphydo vermelho. Ao longe, na paizagem, passa um cortejo de gala com elephantes e dromedarios. As margens d'esta composição são decoradas com moedas de ouro e de prata, entre as quaes duas de Fernando e Isabel, com as armas de Leon e Castella e dois *portuguezes* de ouro, de D. João III.

Foram os primeiros portuguezes de ouro mandados cunhar em novembro de 1538, como resposta ao capitulo 170 das Cortes Geraes em Torres Novas, que dizia assim: *Que Vossa Alteza mande prover sobre as moedas de ouro destes Reynos as quaes se levão pera fora, de maneira que se não acha um Cruzado nem Portuguez, nem moeda de ouro dos ditos Reinos, somente moedas de fóra d'outros Reynos minguadas de pezo, e na Ley de Ouro.*

A presença da referida moeda estabelece portanto entre o tempo a que

ella corresponde e a data do principio do codice, 1517-1538, um periodo de vinte e um annos, dados á elaboração consecutiva ou entrecortada do livro.

Dentro d'esse periodo, ou, mui estreitamente, em torno d'elle, occorrem os factos da mais alta importancia para a historia da cultura intellectual e dos destinos da arte portugueza. Realisa-se a portentosa viagem de Fernão de Magalhães em torno da terra (1520). Publicam-se as ordenações manuelinas (1521). Chega á sua maxima expansão o nosso imperio da India pela conquista de Diu, em 1535. A riqueza proveniente dos nossos dominios coloniaes innunda Lisboa, attrahindo a esta capital, como hoje a Paris, um grande numero de extrangeiros de todas as condições e de todas as categorias. A côrte, frequentada por escriptores e artistas, tornara-se um fóco de vida intellectual. Todos os poetas eram cortezãos, e todos os cortezãos eram poetas. No mesmo anno da primeira data d'este livro reformam-se os foraes e chega de França para mestre da Uni-

versidade Diogo de Gouveia. Tres annos antes, em 1514, realisára-se a famosa embaixada de Tristão da Cunha, ao qual Leão x deu para El-Rei D. Manoel, em retribuição dos seus assombrosos presentes, um simples livro d'horas, o qual o soberano, em premio de algum relevante serviço, offereceu mais tarde ao seu armeiro-mór D. Alvaro da Costa, ordenando-lhe que o vinculasse. Essa dadiva real, em que bem se demonstra o alto valor que tinha em tal epoca e entre taes personagens um bello codice illuminado, existia ha poucos annos ainda na casa do Conde de Mesquitella, um dos ultimos descendentes de D. Alvaro. O luxo entre fidalgos e burguezes havia chegado ao maior esplendor. Pouco depois, em 1592, diz um documento do archivo municipal de Lisboa, relativo á ornamentação das ruas no transito da procissão de Corpus Christi:

...*E asentouse q̃ loguo oje se mandase apreguar q̃ todas as pe.as q̃ posare nas casas das ditas ruas, tenhão suas*

portas, janellas, varandas e esteos defronte d'ellas m.^to bem concertados e armados de seda, brocado, alcatifas ricas e tapeçaria de ras e outras armações e ornam.^tos douro ou dourados, etc.... E não lancem aas janellas nẽ ponham com esteos cubertores q̃ não sejão de seda, nẽ ponham lambeis, sob pena do q̃ não cumprir tudo o acima dito ser preso loguo ou sua molher, e da cadea pagarẽ cada hu cincoenta cruzados para as obras da cidade....

Veja-se a opulencia das grandes festas por occasião da solemne entrada do rei e da rainha em Lisboa no anno de 1521, nos *Elementos para a historia do municipio de Lisboa*. Ao periodo a que nos referimos corresponde a actividade artistica do illuminador Antonio de Hollanda. Em 1518-1519 é elle nomeado para o cargo de passavante em substituição do pintor Francisco Henriques. Em 1540 encontramol-o em Evora, illuminando os livros de côro de Thomar. De 1533, 1534, 1536, 1537, datam contas ou recibos de quantias pagas a Antonio de Hollanda

por trabalhos de illuminura feitos por elle com diversos destinos. Trabalha ainda directamente para a rainha D. Leonor, mulher de D. João II, e para o rei D. Manuel, como se mostra do seguinte trecho de Francisco de Hollanda no seu livro da *Sciencia do desenho:... Como fez fazer El-Rei D. Manuel, vosso bisavô, a meu pae Antonio Dolanda o breviario, e a rainha D. Lianor, molher d'El Rei D. João II, assi para seu uso e devação, como para suas capellas....* É a epocha da arte em que Gil Vicente, comparando-nos aos italianos, dizia:

> Ourivesis e esculptores
> São mais sotis e melhores.

Já Contucci, enviado por Lourenço de Medicis a D. João II, havia estado durante nove annos em Portugal. Proseguia a obra de illuminura da Biblia dos Jeronymos, mandada fazer por D. João II. É o tempo do cancioneiro, e da Miscellanea de Garcia de Rezende. Uma atmosphera de juventude, propulsoramente alegre e aventurosa, en-

volve todo o movimento politico e social. Lá o nota Garcia de Rezende:

Principes da christandade,
Duques, Imperador, Reys
vemos de pouca idade,
e com muita autoridade
governar por suas leys:
todos quantos elles são
na melhor edade estão,
na mayor força da vida:
Deus lha dê muito comprida,
e em tudo perfeição.

André de Rezende funda a archeologia nacional e lança as primeiras bases á historia da arte portugueza. Gil Vicente faz representar em cada anno algum dos seus autos. Sá de Miranda viaja na Italia, percorrendo Roma, Veneza e Milão. No anno da data d'este codice ou no anno anterior, realisa-se extra-muros de Lisboa o famoso combate de um elephante com um rhinoceronte, a que Damião de Goes assiste entre as pessoas da côrte de D. Manuel, ao qual serviu como moço de camara até á morte do soberano. Du-

rante os primeiros annos do reinado de D. João III, Damião de Goes, litterato e artista, tendo viajado toda a Europa culta, mantendo relações de intimidade com os primeiros escriptores e com os primeiros artistas do seu tempo, exerce uma assignalada influencia na arte portugueza. De regresso a Portugal, onde mais tarde a Inquisição o manda apodrecer em um carcere do Santo Officio, Goes espalha, como consta das peças do seu processo, preciosas obras d'arte por todo o reino, offerece uma rica estatueta de S. Sebastião a El-rei; offerece um primoroso devocionario, illuminado por Simão de Bruges, á rainha D. Catharina; estabelece na sua casa, em Evora, uma collecção-museu, que os proprios soberanos se não desdenham de visitar. Foi ainda Damião de Goes, quem na Flandres dirigiu a obra de illuminura da famosa arvore genealogica d'el-rei D. Manoel, da qual se conserva hoje uma parte em Londres, na collecção *Portugueze drawings*, do Museu Britanico, tendo sido comprada em Lisboa em

1848 por um addido da legação de Inglaterra. Goes refere-se a essa illuminura, de que o encarregára o infante D. Fernando no trecho seguinte da sua *chronica de El-Rei D. Manoel:*

E por tirar a limpo as chronicas dos reis de Hespanha desno tempo de Noé, até o seu, despendeu (o infante) *muito com homens doutos a que dava ordenados e tenças, e fazia outras mercês; e me mandou um debuxo da arvore e tronco de toda esta progenie, desno tempo de Noé, athé o del Rei dom Emanuel seu pai, pera lhe mandar fazer de illuminura, polo mor homem d'aquella arte que havia em toda a Europa, por nome Simão morador em Bruges, no condado de Flandres. Na qual arvore e outras cousas de illuminura, despendi por sua conta huma grão somma de dinheiro.*

Entre alguns modernos criticos inglezes parece vogar a opinião de que o illuminador Simão, a que a citada passagem se refere, é um artista portuguez.

Dado este relance d'olhos á epoca

a que pertence este manuscripto, procuraremos descrevel-o.

O calendario, por onde principia o volume, é ornamentado com allegorias dos diversos mezes:

Janeiro — Intimo jantar de familia no mais agasalhado interior de casa. O senhor, a dona, dois filhos menores, acham-se á mesa, junto da chaminé com lume. Serve um creado negro. Um gato está enroscado no chão, ao calor da lareira, atraz da cadeira de braços do senhor. Ao fundo, á direita, vê-se por uma porta aberta o pittoresco ambito da cosinha, aceiada e alegre.

Fevereiro — Effeito de neve. No campo, onde se vê um moinho neerlandez, rebanhos de carneiros abrigados no redil, um grupo de pastores aquece-se á fogueira.

Março — Tosquia do gado lanigero e poda das vinhas. Um dos podadores no alto de uma escada de mão decota uma cepa em latada, suspensa em esteios á porta da casa.

Abril — Campo vicejante á beira de

um rio. Levadas e azenhas. Á porta do moinho um burro descarregado. Em caminho de casa, por um carreiro, outro burrinho ajoujado com os saccos da farinha.

Maio—Scena de jardim. No campo adjacente uma caçada ao falcão. Ao fundo da pagina, em encasamento separado, uma regata ou passeio fluvial. Botes ornamentados. Os timoneiros teem gorros emplumados de pennas variegadas, dispostas em corôa ou em leque, ao gosto dos indios.

Junho—A ceifa. Cearas maduras, ondulantes e louras. Enfeixam-se as pavêas e levantam-se as medas.

Julho—A debulha do trigo nas eiras. Dois compartimentos. N'um d'elles a trilha é feita por bois. No outro são eguas que debulham, calcando as espigas. A colheita é trazida em carros de bois, de fueiros, lança inteiriça, e rodas cheias encorporadas no grosso eixo movel, girando entre tornos ou forquilhas de madeira rija, solidamente adaptadas ao fundo do vehiculo.

Agosto—A joeira. Souto de azinhos

e sobreiros. Uma carreta atrelada a uma parelha de mulas.

Setembro — A vindima. A pisa em dornas. A tanoaria. Os gigos vindimos. No lagar, a lagariça quadrangular, em pedra, com a grossa viga em que trabalha o parafuso da galga.

Outubro — A lavra dos campos. No monte episodios de altenaria. Falcoeiros a cavallo. Um gavião solto empolga no ar uma garça. No primeiro plano uma colheita de romãs.

Novembro — Varejo da bolota, e corte da cortiça. Varas de porcos refocilam-se e repastam-se á farta nos sobreiraes varejados.

Dezembro — Episodios cynegeticos. Altenaria e montaria. Caça ao javardo, e caça do ar. No compartimento central da composição, a matança do cevado, enorme de corpolencia e de banha. A familia segura a cêva, que se desangra n'um alguidar. Um ceu azul e diaphano, uma paizagem descoberta e ridente envolve esta commemoração familiar do dia de S. Silvestre.

Na primeira lauda das Horas pro-

priamente ditas, apainella o Evangelho de S. João uma vista extremamente minuciosa dos antigos paços da Ribeira e da Ribeira das naus.

Na pagina *Incipit officium sanctæ crucis,* a mais bella talvez de todas as composições do livro. O quadro principal representa o calvario, onde a scena do crucificamento é expressa com o mais profundo e piedoso sentimento do drama que ella representa. N'esse ambiente de dolorida consternação, a nudez de Jesus, na sua carne debil, tenra e exangue, assignala a perpendicularidade do madeiro com uma claridade transcendente, de uma suavidade e de uma doçura de tom inexcedivel. O apainelado da margem lateral e inferior, em angulo recto, é repartido em pequenos compartimentos, representando por numerosas figuras de dimensões microscopicas os passos da paixão.

Na pagina *Ad missam Sanctæ Mariæ,* a genealogia da Virgem, na arvore de Jessée.

A seguir, a commemoração, em suc-

cessivos quadros intermeados no texto, dos seguintes santos do calendario portuguez: S. Pedro e S. Paulo, S. Jacob, S. Bartholomeu, S. Thomaz, S. João Baptista, S. Sebastião, S. Roque, S. Cosme e Damião, Santo Antonio de Padua, os Santos Reis, S. Miguel, o Anjo Custodio do Reino, deffendendo o escudo de Portugal, o archanjo S. Raphael, S. Christovam, Santo Estevam, S. Vicente sustentando o galeão de Lisboa e acompanhado dos dois corvos, Sant'Anna, Santa Maria Magdalena, ungindo os pés do Senhor, Santa Catharina, Santa Barbara, tendo na orla da pagina um farol e ao longe, no mar, uma tempestade, em que estala o raio; Santa Clara, Santa Margarida, Santa Apolonia, S. Jeronymo, S. Marcos Evangelista, etc., Santo Antonio, como o mais popular dos santos portuguezes, é representado duas vezes: a primeira no acto de prégar aos peixes, a segunda, mui poeticamente, com o menino Jesus, em nimbo de ouro, dentro do coração da figura. Em vinheta appensa a uma

e outra d'estas imagens o milagre da mula em joelhos perante a ostia consagrada.

Na pagina *Incipit officium mortuorum—Ad vesperas*, a composição representa um enterro de pessoa real portugueza.

N'um interior de egreja gothica, armada em mortuorio, vendo-se pendentes os balsões negros com as armas reaes de Portugal, altêa-se a eça em que repousa o corpo, rodeada de monges com tochas. Nas margens decorre o funebre cortejo, que faz a leitura do auto em pregão, acompanhando da ceremonia denominada a quebra dos escudos. Monges encapuchados, precedem o esquife, empunhando cirios accesos. Alguns cavalleiros, em dó roçagante, acompanham o ataude, em carga de cavallo, vendo-se-lhes ao peito sobre as roupagens de dó as cruzes de Christo, de Malta e de Calatrava.

Em uma longa rua, que fórma uma das margens, casas em arcaria no primeiro pavimento, como as da antiga rua Nova, telhados encarnados, janellas

de rotulas inteiriças, abrindo em alpendre, como as que ainda hoje se veem no norte do paiz e nos Açores. Sobre um arco de volta inteira, que guarnece a pagina do lado opposto á vista da rua, um duplo passadiço em arcada de volta abatida sobre pilares. No arco do primeiro pavimento, sobre a rua, o escudo de Portugal ao centro, entre as duas espheras de D. Manoel. Fundo sereno de noite, com um melancolico espelhamento de lua na agua tranquilla do mar, em que boiam, ancorados, alguns navios.

Todos os alludidos quadros são a aquarella sobre pergaminho, e polychromicos. Fazem excepção duas composições a preto e branco. Uma é a *Annunciação*, tendo na cercadura, a ouro sobre fundo azul: *Fiat mihi secundum verbum tuum*, ortographado em abreviatura; e em typo maior: *Ecce ancilla domini.* A outra é a *Apresentação no templo*, com cercadura de folhagem enlaçada e aves.

As letras capitaes pintadas, como os quadros que se intercalam no texto,

são algumas vezes historiadas com figuras, outras vezes ornadas de borboletas e aves, em que predomina o pintasilgo. As letras iniciaes de paragrapho são em duas côres sobrepostas, finamente nieladas a ouro.

Cremos que na illuminura d'este admiravel codice, a que não encontramos superior em nenhuma das grandes collecções de Pariz, de Londres e do Escorial, collaboraram tres artistas diversos, talvez—quatro.

As composições a *preto e branco,* como chamava Francisco de Hollanda aos desenhos de seu pae, esquivando-se á denominação um tanto barbara de *claro escuro,* o quadro do calvario, e ainda porventura o do enterro não parecem do mesmo pincel a que se podem attribuir os demais quadros.

É manifesta a intervenção septentrional, flamenga, rhenana, no stylo, na factura, na psychologia de algumas d'essas minusculas e preciosissimas obras. O italianismo magistral da Renascença revela-se triumphalmente por outro lado no systema decorativo de algumas orlas em camaïeu de ouro, e particularmente, do modo mais decisivamente accentuado, na ornamentação das ultimas paginas da commemoração dos Reis e da commemoração de S. Marcos. Na primeira compõe-se a cercadura de vasos e de joias de ouro cravejadas de esmeraldas, de rubis e de saphiras com pingentes de perolas. Na segunda a cercadura, mais

caracteristica ainda, é formada de luxuosas adagas, tridentes, rotulos, penduraes, phylacteras e camafeus de stylo grego e etrusco.

A letra do scriba, redonda, uniforme tem uma regularidade e uma correcção florentina.

Sobre taes elementos de variada concorrencia, em que a investigação italiana do antigo classicismo greco-romano se allia á mais realistica observação flamenga da natureza e da vida social, em plena posse de uma technica inexcedivel, com o mais perfeito conhecimento de desenho, de côr e de perspectiva, na palpitação esthetica de uma profunda poesia, que faz como que vibrar todas as folhas d'este livro de uma vitalidade extranha, invasiva, superior á da nossa propria existencia, decorre, sobranceira e dominadora a iniciativa portugueza, a que se deve uma tal obra.

É possivel que fosse portuguez algum dos trez ou quatro pintores que illuminaram este livro. É possivel que fossem portuguezes todos elles. O que é porém certo, indiscutivel, e fóra de toda a duvida, é que é puramente e genuinamente portuguez o espirito que de principio a fim o anima, portugueza quanto é portugueza a patria de todos nós, a doce, a poetica, a enternecida alma que o aviventa.

É bem authenticamente alemtejana a aspereza d'esses montados, em que a azinheira sussurra, em que grunhem os porcos gordos, fossando a terra, no tempo da bolota, e em que os sobreiros mostram em quadrado os golpes de que se levou a cortiça. É alem-

tejana essa carreta que atravessa a solidão dos campos, enganchada ao trote das suas mulas. É do nosso Algarve, semi-arabe semi-andaluz, essa colheita das romãs. É puramente extremenha, da nossa borda d'agua, essa debulha do trigo pela calcagem rotatoria das eguas ribatejanas. É minhoto ou beirão esse carro inteiriço, primitivo, celtico, em que é o grosso eixo encebado que gira, pegado ás rodas de uma só peça, com dois orificios semicirculares, cingidas de ferro. É caracteristicamente meridional essa vindima no mez de setembro, esse puro azul de ceo em dezembro; e é tão portuguez esse lagar, esse gigo vindimo, e esse serrabulho na matança do porco pelo S. Silvestre, quanto é portuguez esse Santo Antonio, que préga aos peixes, e faz ajoelhar o gado, desdenhoso do penso, perante a ostia consagrada. São de Lisboa esses predios d'arcos, e de telhas encarnadas, essas gelosias, esse rhinoceronte, esse dromedario e esse apparatoso elephante, de que Alberto Durer nos pedia que lhe mandassemos o desenho. É a antiga Lisboa a que nos apparece, resurgida pela arte, como n'uma visão de saudade, n'essa ribeira das naus e n'esse paço real, onde n'um dos aposentos a que corresponde alguma d'essas numerosas e enfileiradas janellas, jazeu por seculos, no interior perfumado d'algum contador da India, d'algum cofre genovez ou de alguma arca de Cordova, entre cochins de velludo ou de brocado de ouro, este mesmo livro que folheamos hoje.

Quantos olhos de rainhas se embeberam n'elle, supplices e lacrimosos? Quantos dedos de princeza o

folhearam, delicados e timidos? Quantos pensamentos o envolveram? Quantas esperanças, quantos anhelos, quantos desenganos, quantas amarguras, adejaram trepidantes, em busca de refugio, de conforto, de palavras de prece ou de palavras de paz, sobre a rutilação d'estas paginas?

Este codice está admiravelmente conservado e parece intacto na virginal alvura das suas folhas. Apenas em uma das paginas uma leve mancha de tinta. Parece a cada um que o examina ser elle o primeiro que o folheia depois de um encerro de perto de quatrocentos annos. Elle representa, seguramente, um dos mais altos cumes a que jámais chegou a poesia, e é, sem contestação, uma das trez ou quatro mais primorosas e mais bellas obras d'arte que Portugal inspirou e que existem em Portugal.

156—Livro de horas em latim.

Codice da epocha do anterior. Illuminado em pergaminho. É egualmente um livro de alliança real ou uma dadiva regia, como denota o escudo d'armas repetido em varias paginas. Tem folhas e illuminuras polychromicas, a aguarella. Caligraphia analoga á do anterior. Trabalho exclusivamente flamengo, e preciosissimo. Apenas em uma pagina o enquadramento em flôres soltas, rosas, hervi-

lhacas, malmequeres, cardos, miosotis, recorda o herbario francez do illuminador das horas de Anna de Bretanha. Acha-se encadernado em veludo azul, tendo aos cantos ramos de ouro, cravejados de diamantes e rubis, e ao centro as armas reaes do typo de el-rei D. José. No verso da primeira pagina, sobre a margem inferior lê-se em caracteres typographicos: *La Fertè, Relieur, rue des Carmes, à Paris—1775*. O seu formato é de 123 millimetros por 82.

157—Devocionario em lingoa latina. No verso da primeira fl. o seguinte titulo: *Livre de bonne grace nouvellement compilé pour li proufict des Almes Chrestiennes par Religieulx Hommes Archembault d'Audonville de l'Ordre de Monseigneur Saint Benoist en le monastere d'Auxy diteli Moilnes l'an du Sauveur du Monde ke lon escrivoit li Miliaire & katre chens & chinckante* (1450) Dedicatoria na pagina seguinte: *A moult Noble Valoureux et Redoubté Chevallier Pierr Sire de Boufflers Compigneulle*

ke Dieu garde moultes annees. Primes Sires de Boufflers ke cuens en Ponthieu.

No fim, o brazão dos Senhores de Boufflers, segundo a seguinte indicação, em verso, a fl. 2 v.;

Porte pour armes un Escu Blanc.
A trois molettes rouge et gent
Semè de Croix recroisettés
De le tierre Sainte raportés
Par um Seigneur de ses anchestre
Lors quil revient de la conqueste.
Guillaume le triste on lappelloit.

A folhas 83 e seguintes, depois da ladainha, encontra-se uma interpolação em francez com as Quinze alegrias da Virgem Maria, e uma pagina em letra gothica, que transcrevemos aqui, porque n'ella transparece com a mais ingenua doçura, toda a poesia intima do tempo. É a oração á Virgem de Dame Isabeau de Neusuille, mulher de Sire de Boufflers Campigneulle, a quem o livro pertencia.

ORAISON À LA VIERGE

Doulche Vierge Mère de Dieu
Qui preside dedans les Cieux

Et qui estes la haut assis
Pres de Jesus Votre chier Fils
Anviers vous je me recommende
Qui poez adresser mes pleurs
Aux yeux de men Divin Sauveur
Nous recommandant Sainte Dame
Tousiours men corps, aussy men alme,
Avec chelle de men Espoux.
Nous vous prions a deux genoux
Que vous nous vouliez preserver
Et mes chiers enfants bien garder.
Que nous voiions a Jesus Christ
D'alme, de cœur, aussi desprit
Et que soyez nos reconfort
Dans le moment de notre mort
Et que puissions avec les Anges
Chanter a jamais vous louanges.
Amen.

Na ultima pagina, em *explicit,* o caligrapho poeta despede-se nos termos seguintes: *Va ten men Livres aux Devots et Scavans car bien plaire ne peult aux pauvre ignorants.*

Em pergaminho. 129 fl.

Letra do seculo xv em França. Iniciaes e capitaes ornamentadas, coloridas e realçadas a ouro finissimo. Na portada de cada capitulo, pagina elegante-

mente apainelada em meandros floridos no stylo caracteristicamente francez, vinha, cravos, morangos e miositis, predominando o azul e os toques de ouro brunido. Formato 68 centimetros por 14.

158—Nove devocionarios ou livros de horas. Todos francezes. Typo do n.º anterior. Falta-lhes em geral o frontispicio e foram restaurados em algumas folhas.

VI

Arte typographica

159—Volume de Simon Vostre, impresso em pergaminho em 1512. Iniciaes á mão em fundo de ouro. No frontispicio, ricamente ornado no stylo da Renascença, o monogramma do editor, o seu nome e a seguinte legenda:

Les presentes heures a lusage de Langres toutes au long sans requerir: avec les figures et signes de lapocalipse: les mirades de nostre dame les accidẽs de lhõme: & plusieurs austres histoires de nouveau adioustees ont esté faictes à Paris pour Simon Vostre libraire: demeurãt à la rue neufve: pres la grant eglise. 8.°

160—Livro impresso em pergaminho por Simon Vostre em 1502. No frontispicio, dentro de um rotulo, a indicação seguinte:

Lisieux au long sans require faictes por Philippe pigouchet pour Simon Vostre libraire demeurã a Paris. Iniciaes á mão. 8.º

Simon Vostre tem um dos grandes logares na historia da imprensa. Foi elle em França o primeiro que fez entrar o luxo da Renascença nas obras typographicas. Os seus livros de devoção, em que as estampas e as vinhetas prodigalisadas á margem de cada pagina, comem para assim dizer o texto, e o reduzem a uma expressão secundaria, são obras primorosas de desenho e de gravura, lembrando no escrupulo do desenho e na firmesa do buril as obras de Durer. Os dois exemplares alludidos acham-se perfeitamente conservados.

VII

Musica sacra

Portugal (Marcos de).

161—*Credo* a 4 vozes e com toda a orchestra—Lisboa 1810—1 vol. ms. in-f.º obl.º

162—*Matinas* da Conceição com toda a orchestra — 1 vol. Ms. in-f.º obl.º encad.

163—*Psalmo* 137.º, a quattro voci con piena orchestra — 1 vol. in-f.º ms. obl.º encad.

164—*Missa de Capella* a quatro vozes com acompanhamento de orgão — 1 vol. ms. in-f.º obl.º cart.

165, 166 e 167—*Matinas* do Santissimo Natal de Nosso Senhor Jesus Christo, a quatro e mais vozes, com obrigação

de clarinetes, trompas, violetas, fagotes, violoncellos, etc. — Setembro de 1811—3 vol. ms. in-f.° gr. encad.

168—*Credo* para instrumental—Rio de Janeiro 1817 — 1 vol. ms. in-f.° gr. encad.

169—*Missa festiva* que deve ser executada com bastantes vozes e com toda a orchestra — 1 vol. ms. in-f.° gr. encad.

170—*Tedeum laudamus* a quatro voce com piena orchestra — 1802 — 1 vol. in-f.° gr. encad.

171—*Tedeum laudamus* com toda a orchestra para se executar na Real Capella do Rio de Janeiro — 1813 — 1 vol. ms. in-f.° gr. encad.

172—*Sequentia de Pentecostes* com acompanhamento de fagotes, violoncellos, contrabaixos, timbales e orgão (Para uzo da Real Capella do Rio de Janeiro) arranjada de outra com 6 orgãos e feita para a Real Bazilica de Mafra por seu mesmo auctor — 1812 — 1 vol. in-f.° gr. ms. encad.

173—*In virtude tua Domine* com todo o instrumental, vozes e orgão obrigado. (Versos tirados dos Psalmos 2.º e 6.º) Para se cantar na Real Capella do Rio de Janeiro no dia 24 de junho 1813 em obsequio ao nome de S. A. R. o Principe Regente N. S. — 1 vol. ms. in-f.º gr. encad.

174—*Sequentia* com diversos instrumentos. Para se cantar na Real Capella do Rio de Janeiro no Domingo de Paschoa da Ressurreição 1813 por ordem de S. A. o Principe Regente — 1 vol. ms. in-f.º gr.

175—*Miserere*—vozes, orchestra e orgão Para se executar quinta feira santa na Real Capella do Rio de Janeiro — 1 vol. ms. in-f.º gr. encad.

176—*Missa festiva* com todo o instrumental para se executar com bastante numero de vozes na Capella Real do Rio de Janeiro no dia 12 de fevereiro de 1718 em acção de graças pela feliz chegada de S. A. S. a Princeza Real — 1 vol. ms. in-f.º gr. encad.

177—*Missa* com toda a orchestra, a qual se póde executar de dois modos e rematar: ou com toda a orchestra, como fica dito e n'este caso de nenhuma maneira se deve usar do orgão, ou sómente com todos os instrumentos de vento, baixos e timbales, e d'este modo então é indispensavel o orgão — 1 vol. ms. in-f.º gr. encad.

178, 179 e 180—*In Epiphania Domine*—Matinas a quatro vozes com acompanhamento de orgão, baixos, timbales e instrumentos de vento. Para se executarem na Capella Real dó Rio de Janeiro e por ordem de S. A. R.—1812—3 vol. in-f.º gr. ms. encad.

181, 182 e 183—*Matinas* que se cantam na quinta feira santa com sopranos, contraltos, tenores e baixos com acompanhamento de orchestra e orgão. Para se executarem na Real Capella do Rio de Janeiro—1813—3 vol. in-f.º gr. encad.

184—*Matinas* do Santissimo Natal de Nosso Senhor Jesus Christo a 4 e mais

vozes com obrigação de clarinetes, trompas, violetas, fagotes, violoncellos, contrabaixos e orgão. Composta para a Capella Real do Rio de Janeiro por ordem de S. A. R. o Principe Regente — 1 vol. ms. in-f.° obl.° gr. encad.

185 — *Responsorios* para a festa do martyr S. Sebastião. Para se executarem na Real Capella do Rio de Janeiro — 1814 — 1 vol. ms. in-f.° gr. encad.

Baldi (João José).

186 — *Responsorios* das matinas de Nossa Senhora da Conceição. Partitura. S. l. S. d. — 1 vol. in-f.° ms. obl.° encad.

187 — Partitura das *matinas* do Santissimo Coração Jesus — Bemposta 1808 — 1 vol. in-f.° obl.° ms. encad.

188 — *Tedeum* a 4.° concertato — S. l. — 1808 — 1 vol. in-f.° obl.° ms.

189 — Partitura das *matinas* de S. Miguel — 1806 — 1 vol. in-f.° obl.° ms. encad.

190 — *Originale Messa* — 1801 — 1 vol ms. in-f.º gr. cart.

191, 192 e 193 — *Responsorios* para a festa do Natal feitos para a Real Capella da Bemposta a quatro vozes com todos os instrumentos e tambem com orgão, para se poder executar d'uma e d'outra sorte, etc. — Em Lisboa no anno de 1811 — 3. vol. in-f.º gr. (com um nocturno cada vol.) encad.

Marques da Silva (Fr. José).

194 — *Responsorios* na festividade dos Reis. Para a Real Capella da Bemposta — 1 vol. ms. in-f.º obl.º cart.

Xavier dos Santos (Luciano).

195 — *Responsorios* para as matinas do Santissimo Coração de Jesus na Real Capella da Bemposta. Feitos por ordem de S. Magestade Fidelissima — 1 vol. in-f.º obl.º ms. cart.

196 — Messa a 4 — 1 vol. in-f.º obl.º cart.

Leal Moreira (Antonio).

197—Partitura. Simphonia, Gloria e Credo, instrumental—1803—1 vol. in-f.º cart. ms.

Sousa de Carvalho (Gio).

198—Responsoria in Festo Sanctissimi Cordis Domini nosti Jesu Christi—1783—1 vol. in-f.º ms. obl.º cart.

Miranda (Antonio Joaquim de).

199—Missa a 4 concertatta com fagotes, violoncellos, organo e contrabasso—1 vol. ms. in-f.º obl.º cart.

Laureti (Domingos). Musico da Real Camara.

200—Missa a quatro com acompanhamento de grande orchestra. Dedicada a Sua Magestade o Senhor D. Miguel. S. l. S d.—1 vol. in-f.º obl.º cart. ms.

Silva (Antonio da).

201 — Il Gioas Re di Giuda. *Sacro componimento drammatico* per musica de cantarsi in Camara Alla presenza della R. F. M. L'Augustissima Signora D. Maria 1.º Regina di Portugallo etc. — 1778 — (Le musica é stata composta del Siq.r Antonio da Silva, Virtuoso di musica portuguese, sotto La Scuola, e direzzione del celebre Siq.r maestro David Peres per comando di S. M. F.) — 1 vol. ms. in-f.º obl.º enc.

Gomes da Silva (Alberto José).

202 — Messa a quatro voci con violini, oboé, fagoti, trombe, cornie basso ed organo ripieno — 1 vol. ms. in-f.º gr. encad.

Rogeri (Philippe).

203 — Missa Sex—Ad Philippum tertium hispanarum Regem. Matriti ex-typographia regia. Anno domini XCVIII — Ms. in-f.º gr. encad.

Peres (Devid).

204—Messa a 8 voci Reale—1 vol. ms. in-f.º encad.

205—Missa. Per la Reale Capella della Bemposta—1776—1 vol. ms. in-f.º encad.

Marcos Antonio da Fonseca Portugal, ou simplesmente Marcos Portugal, segundo a fórma abreviada do seu nome d'artista, hoje bem tristemente deslembrado do publico e dos proprios criticos da sua patria, nasceu em Lisboa em 1762, e encheu a Europa com a fama do seu nome e com o ecco estrondoso dos applausos que consagraram as suas operas em Paris, em Londres, em S. Petersburgo, em Dresde, em Breslau, em Vienna, em Roma, em Napoles, em Veneza, em Florença, em Genova, em Turim, em Ferrara, em Parma, em Verona, em Placencia, em Lisbôa, e no Rio de Janeiro.

Consubstanciando na fórmula mais succinta e mais comprehensivel a opinião dos criticos da grande obra de Marcos Portugal, como Baldy, Fetis, Gerber, podemos dizer que elle foi o Rossini ou o Meyerbeer do seu tempo, assim como a nossa compatriota Luiza Todi, coberta de louros e de brilhantes na Inglaterra, na Russia, na Allemanha, em França e em Hespanha, foi, a bem dizer, a Malibran ou a Patti da sua epoca.

O numero das suas operas e outras composições theatraes, cantadas desde 1788 até á sua morte, em 1830, é de cerca de cem.

Marcos Portugal era membro do Instituto de França, lendo-se no officio em que o secretario do Instituto lhe communica a noticia de sua nomeação, em 1815, que os grandes compositores francezes o consideravam como um dos homens que mais serviços havia prestado ás artes.

Quando em 1801 se reabriu em Paris a Opera Italiana, por ordem de Bonaparte, a peça escolhida para a inauguração solemne foi a opera buffa de Marcos Portugal *No irritar le donne, overo il sedicente filosofo.*

Em Portugal era o maestro commendador da Ordem de Christo, distincção altissima no seu tempo, Mestre da Capella Real, Mestre do Real Seminario de Musica, e Compositor e Organista da Patriarchal. Viajára muito, principalmente na Italia, que considerava uma segunda patria adoptiva, era mui attendido na côrte, tinha grandes relações de amisade na aristocracia, e era um espirito culto, summamente elevado. Estas condições e estes predicados superiores fizeram-o alvo de numerosas invejas, tão perfidas quanto grotescas, principalmente nascidas entre os burocratas seus contemporaneos. Nenhum odio mais instinctivo, mais de raça, que o odio produzido n'um scriba sedentario, sem talento e sem nome, pelo exito de um funccionario artista e mundano, viajado no mundo e acolhido na sociedade, como era Marcos Portugal.

Tendo o nosso maestro seguido para o Brazil o senhor D. João VI, antepondo assim o interesse patriotico a todos os seus interesses de artista e de musico, requestado a esse momento com as mais lisongeiras propostas por varias côrtes da Europa, nada mais edificante para lição e governo de quantos se destinguem do vulgo pela superioridade conquistada na applicação e no trabalho, do que a correspondencia de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, official de secretaria no Rio de Janeiro, na parte em que elle se refere á pessôa do nosso artista. D'essa correspondencia, colligida pelo sr. Joaquim de Vasconcellos nos *Musicos Portuguezes*, citaremos alguns trechos assignaladamente typicos:

«Marcos Antonio Portugal aqui teve uma especie de estupor, de cujo ataque ficou leso de um braço: elle tinha obtido de S. A. R. uma sege effectiva, ração de guarda-roupa, 600$000 de ordenado, e do real bolsinho aquillo que S. A. R. julgasse lhe era proprio e conveniente; alem d'isto ser director geral de todas as funcções publicas, assim de egreja como de theatro, e em qualquer sentido; e para o *parto* espera tambem uma commenda... Está feito um lord com fumos mui subidos. Por certa *aria* que elle compoz, para cantarem trez fidalgas em dia dos annos de outra, fez-lhe o conselheiro Joaquim José de Azevedo um magnifico presente, que consistia em 12 duzias de garrafas de vinho de Champagne, (cada garrafa no valor de 2:800 reis) e 12 duzias de vinho de Porto.... O irmão Marcos, ou o barão de Alamiré, tem ganhado

a aversão de todos pela sua fanfarronice, ainda maior que a do pão de ló: é tão grande a sua impostura e soberba por estar acolhido á graça de S. A. R., que se tem levantado contra si a maior parte dos mesmos que o obsequiavam: é notavel a sua circumspecção, olhos carregados, cortejos de superioridade, emfim apparencias ridiculas e de charlatão: *já tem desmerecido nas suas composições;* e um grande musico e compositor, vindo de Pernambuco e que aqui vive, e um seu antagonista, mostra a todos os que os quizerem ver, os logares que Marcos furta de outros auctores publicando-os como originaes. . . . É riso vel-o á janella e em publico, todo empoado e emproado como quem está governando o mundo; mas emfim tem um grande padrinho, e por este o ser, é affagado por outros. Bem dizia o desembargador Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral, chamando-lhe *rapsodista Marcos!*... O rapsodista Marcos Antonio Portugal, celebre candidato na fidalguia pela escala de dó, ré, mi, indo ver os manuscriptos, por faculdade de S. A. R., teve a insolentissima ousadia de me dizer que *todos elles juntos pouco valiam, e que S. A. R. não fez bem em os mandar vir, antes deviam ser recolhidos na Torre do Tombo!* Logo me lembrou o dito de Horacio: *risum teneatis amici;* porem mettendo a coisa a disfarce, lhe respondi que o tempo estava mudado e promettia chuva. Foi tão bêsta que não entendeu!...»

Referindo-se a Simão Portugal, irmão de Marcos, Marrocos envolve-o no mesmo rancor que votara ao

maestro: queixa-se com azedume de que elle tinha os melhores conhecimentos na sociedade, e revella com acrimonia tel-o visto «mil vezes» nas carroagens das primeiras senhoras, especificando com asco a da Duqueza de Cadaval.

Emquanto ao grande compositor e excelso musico, *chegado de Pernambuco*, nunca se soube quem elle fosse. Egualmente se perderam na critica da arte todos os demais vestigios das pégadas que deixou na terra o famoso desembargador Amaral, o que tão bem andára chamando a Marcos Portugal: *rapsodista!*

Depois do regresso ao reino de el-rei D. João VI, Marcos Portugal, de quem Marrocos provavelmente esquecera o talento, o champagne e a sege, impedido pelas suas enfermidades de voltar á Europa, velho, triste, desenganado, forasteiro e estranho n'uma cidade americana tão desluzida do seu passado brilho, repentinamente cerceado nos seus vencimentos pela ausencia da côrte e pela penuria do erario, teria talvez fallecido n'um desamparo visinho da indigencia, se o não houvesse acolhido a generosa hospitalidade da sua nobre e velha amiga a marqueza d'Aguiar, em cuja casa expirou, aos sessenta e oito annos de idade no dia 7 de fevereiro de 1830.

Não foi certamente esteril para a moderna civilisação brazileira a convivencia de Marcos Portugal. Na sociedade do Rio de Janeiro ficou tradicional o gosto da musica, que ainda hoje se cultiva ali com um esmero, de que Lisbôa se esqueceu.

O nome de David Perez, filho de hespanhol, e nascido em Napoles em 1711, está intimamente associado á historia da opera em Portugal, onde Perez residiu, como mestre da Capella Real, compositor da Opera, mestre dos infantes e da Princeza do Brazil, durante vinte e seis annos, desde 1752 até 1778. Onze das suas operas foram representadas aqui durante o reinado do rei D. José, já antes do terremoto, no sumptuosissimo theatro da Ribeira, que como architectura, como ornamentação, como scenographia, como canto e como orchestra, foi o primeiro theatro lyrico do mundo, mas ainda nos theatros reaes da Ajuda, de Salvaterra e de Queluz. Sómente pelo seu cargo de mestre da Capella Real recebia Perez a pensão de 50:000 francos.

Luciano Xavier dos Santos é auctor de treze operas, oratorias e serenatas, cantadas durante a segunda metade do seculo passado nos theatros reaes da Ajuda e de Queluz.

João de Souza Carvalho estudou musica na Italia, a expensas do rei D. José, juntamente com Braz Francisco de Lima, Jeronymo Francisco de Lima, e Camillo Cabral. Substituiu David Perez como mestre da familia real, e foi professor de musica e de composição no seminario Patriarchal. De 1769 a 1790 escreveu doze operas, a maior parte das quaes se cantaram nos theatros de Queluz e da Ajuda. Para as grandes festas da inauguração da estatua equestre compoz uma

cantata, que foi executada na Sala do Tribunal da Junta do Commercio.

Antonio Leal Moreira é auctor de onze operas cantadas entre 1783 e 1794, nos theatros da Ajuda, de Queluz, e de S. Carlos, na Casa Pia do Castello de S. Jorge e no palacio de Anselmo José da Cruz Sobral.

Alberto Joseph Gomes da Silva é auctor de um tratado dedicado a el-rei D. José em 1758, impresso na Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, e tendo por titulo: *Regras de acompanhar para Cravo ou Orgão, e ainda tambem para qualquer instrumento de vozes, reduzidas a um breve methodo, e facil percepção.*

João José Baldi compoz unicamente musica sacra. Foi contemporaneo de Marcos Portugal.

Filippe Rogeri é um musico italiano, do qual não sabemos que tivesse estado em Portugal. A sua missa, offerecida a Filippe III, rei das Hespanhas, é porém um manuscripto, que se conserva desde muitos annos nos archivos da casa de Bragança, e que provavelmente fez parte da bibliotheca musical de El-Rei D. João IV, escapando, por se achar a esse tempo em outro logar, ao incendio que devorou a alludida collecção por occasião do terremoto de 1775. Sendo assim este manuscripto é uma preciosa reliquia.

A bibliotheca do rei D. João IV, fôra fundada

com o intuito de prestar aos musicos portuguezes todos os subsidios de estudo que fosse possivel reunir.

A bibliotheca real da Musica—tal era a sua denominação official—constituia a mais portentosa collecção musical que jámais existiu. Conhecem-se trez ou quatro exemplares do seu catalogo, comprehendendo apenas, como diz Barbosa Machado, a *primeira parte do index*. Esse catalogo em 4.º grande, impresso em Lisboa em 1649, tem quinhentas e vinte uma paginas.

N'essa collecção inestimavel se achavam reunidos os mais preciosos documentos para a historia completa da musica em Portugal desde a primeira aula de tal ensino fundada por D. Diniz na Universidade de Coimbra, no fim do seculo XIII. Era riquissima a serie relativa aos seculos XV e XVI. N'ella haveriam collaborado o rei D. Pedro I, que legislou sobre a musica nas *Leis de Partidas;* o Mestre d'Aviz, que escreveu os *psalmos certos para finados*; o rei D. Duarte que no *Leal Conselheiro* prescreve o *regulamento que se deve ter na capella para ser bem regida;* o rei D. Manoel, que tinha uma das melhores capellas de quantas havia na Europa no seu tempo; o infante D. Luiz, filho de D. Manoel; Gil Vicente que fazia a musica dos seus autos; Paula Vicente, filha de Gil Vicente e *tangedora* da camara da rainha D. Catharina; Damião de Goes, André de Resende, Sá de Miranda, Vicente Lusitano, Garcia de Resende, Frei Gil, D. Agostinho da Cruz, Bernarda Ferreira de Lacerda, Pedro do Porto, mestre da Cathedral de Sevilha e da capella dos reis de Hespanha, e tantos

outros portuguezes, principes, litteratos, poetas, que com distincção cultivaram a musica em Portugal e em Hespanha. Egualmente preciosa na Bibliotheca Real da Musica era a collecção da musica popular. Sobre os titulos dos Vilhancicos, tirados do primeiro verso das composições, fez a Senhora D. Carolina de Michaelis o mais interessante estudo dos antigos dialectos de Portugal e da Peninsula.

O proprio rei D. João iv, por temperamento e por educação mais escriptor e artista do que politico e governante, tinha na sua propria fundação um alto logar pelas suas composições e pelos seus tratados de musica, que elle se comprazia em redigir, academicamente, em castelhano.

Os titulos das composições de musica sacra, reunidas n'esta exposição, são trasladados litteralmente das peças a que elles se referem.

Lisboa 5 de julho de 1895

O BIBLIOTHECARIO DA REAL BIBLIOTHECA DA AJUDA

Ramalho Ortigão

BIBLIOGRAPHIA

I

TOREUTICA E INDUMENTARIA ECCLESIASTICA

MAFRA

Fr. Claudio da Conceição—*Gabinete Historico.*

Fr. João de S. Joseph do Prado—*Monumento sacro da fabrica e solemnissima sagração da Santa Basilica do Real Convento, que junto á Villa de Mafra dedicou a N. Senhora e Santo Antonio a Magestade Augusta do Maximo Rei D. João V.*

Joaquim da Conceição Velho—*Memoria* no tomo 1.º da collecção da Real Academia das Sciencias.

Pinho Leal—*Portugal antigo e moderno*, artigo *Mafra.*

Machado de Castro—*Descripção analytica da execução da real estatua equestre.*

Joaquim da Conceição Gomes—*Descripção minuciosa do monumento de Mafra.*

Do mesmo—Artigos especiaes nas seguintes revistas:—*Boletim dos architectos*, *Instituto de Coimbra*, *Revista de engenharia e architectura.*

Panorama volume quarto—*Palacio e Basilica de Mafra.*

Catalogo illustrado da Exposição Retrospectiva de arte ornamental celebrada em Lisboa em 1882.

D. Francisco de S. Luiz—*Lista de esculptores portuguezes.* Publicada no *Recreio*, jornal das familias e separadamente.

Raczynski—*Les arts en Portugal. Dictionnaire historico-artistique du Portugal.*

Sousa Viterbo—*Artes e artistas em Portugal.*

Julio de Castilho—*Lisboa antiga.*

José Accurcio das Neves—Collecção de Memorias; e o vol. das *Variedades.*

II

OURIVESARIA E CERAMICA

Joaquim de Vasconcellos—*Estudos da ourivesaria portugueza* na *Revista da sociedade de Instrucção do Porto*, na *Arte Portugueza*, revista portuense, na *Historia da Arte* e no *Boletim* dos Architectos.

Rodrigo Vicente de Almeida—*Documentos ineditos colligidos por...* (No fasciculo 2 da *Historia da Arte em Portugal*, do sr. Joaquim de Vasconcellos).

Sousa Viterbo—*Ourivesaria* (Capitulo do livro *Artes e Artistas).*

Alfred Darcel—*Notice des Emaux et de l'orfévrerie du Musée du Louvre.*

Philippe Burty—*Chefs-d'œuvre des arts industriels.*

L. Duttieux—*Recherches sur l'histoire de la peinture sur émail, etc.*

Albert Jacquemart—*Histoire du mobilier.*
D. Francisco Miguel y Badia—*Artes suntuarias.*
Albert Jacquemart—*Histoire de la Céramique.*
A Demmin—*Encyclopédie des beaux-arts plastiques.*
Viollet-le-Duc—*Dictionnaire raisonné du mobilier français, etc.*
Th. Deck—*La faience.*
Joaquim de Vasconcellos—*Ceramica portugueza.*
Adelino Antonio das Neves e Mello—*Apontamentos para a Historia da ceramica em Coimbra.*

III

PINTURA

Link—*Voyage en Portugal despuis 1797 jusqu'en 1799* (Traduction française. Paris 1803).
Murphy—*Travels in Portugal.*
Cyrillo Volkmar Machado—*Memorias publicadas pelo conego Villela da Silva.*
Tubino—*Las tablas de Palmella.* Na collecção intitulada *Museo español de antiguidades.*
Bermudez—*Diccionario historico.*
Haupt—*A. Die Bankunst der Renaissance in Portugal, etc.*
Joaquim de Vasconcellos—*Grão Vasco,* estudo publicado no *Portugal antigo e moderno*, artigo *Vizeu.*
Archeologia artistica.
A feitoria de Portugal em Flandres.
John Latouche—*Travels in Portugal. A pintura por-*

tugueza nos seculos XV *e* XVI. (Latouche, pseudonymo do sr. O. Crawfurd).

O mesmo — *Portugal old and new.*

Filippe Simões—*Grão Vasco,* ensaio historico e critico.

C. Justi—*Die Portugiesische Malerei des sechzehnten Jahrhunderts.* Artigos sobre os antigos quadros flamengos em Hespanha e Portugal no periodico *Zeitschrift für bildende Kunst.*

Theophilo Braga—*Grão Vasco.* Determinação historica da sua personalidade. No livro *Questões de litteratura e arte portugueza.*

Gabriel Pereira—*Estudos Eborenses.*

Laborde—*Les Ducs de Bourgogne.*

Marquez de Sousa Holstein—*Catalogo provisorio da Galeria Nacional de Pintura na Academia de Bellas Artes.* (1872).

A. J. Wauters—*La pinture flamande.*
Catalogue du Musée d'Anvers.

Taborda—*Regras da arte da pintura.*

J. C. Robinson—Artigo sobre a antiga escola portugueza de pintura, publicado no periodico inglez *The fine arts quarterly Revew.* Traduzido pelo Marquez de Sousa Holstein com um prefacio do traductor.

Ceferino Araujo Gaucher—*Los Museos de España.*

D. Pedro de Madrazo—*Catalogo del Museo del Prado.*

IV

ILLUMINURA

Fr. Joaquim de Santo Agostinho—*Memoria sobre os codices manuscriptos e Cartorio do Real Mosteiro de Alcobaça*. Nas *Memorias* da Academia. Tomo v.

Ferdinand Denis—*Da illuminura dos codices manuscriptos em Portugal,* estudo que acompanha a reproducção chromolythographica do Missal de Estevam Gonçalves.

F. F. de la Figanière—*Catalogo dos manuscriptos portuguezes existentes no Museu Britanico.*

José Pessanha—*As horas da rainha D. Leonor.*—Na revista a *Arte Portugueza.*

Esteves Pereira—*Os manuscriptos illuminados* na revista «O occidente».

Felix Soleil—*Les heures gothiques, etc.*

M. A. Morel—Fatio—*Catalogue des manuscrits portugais.* (Bibliotheque Nationale Paris).

A. S. de La Marche—Les manuscrits et la miniature.

Ernest Guillot—*Ornementation des manuscrits au moyen âge.*

V

MUSICA SACRA

Joaquim de Vasconcellos—*Os musicos portuguezes.*

Innocencio Francisco da Silva—*Diccionario Bibliographico.* Artigo *Marcos Portugal,* etc.

Ribeiro Guimarães—Artigos publicados no *Jornal do Commercio.*

Francisco da Fonseca Benevides—*O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa.*

ADDITAMENTOS

CORRECÇÕES